casadelasamericas #310-311 enero/junio 2023

casadelasamericas

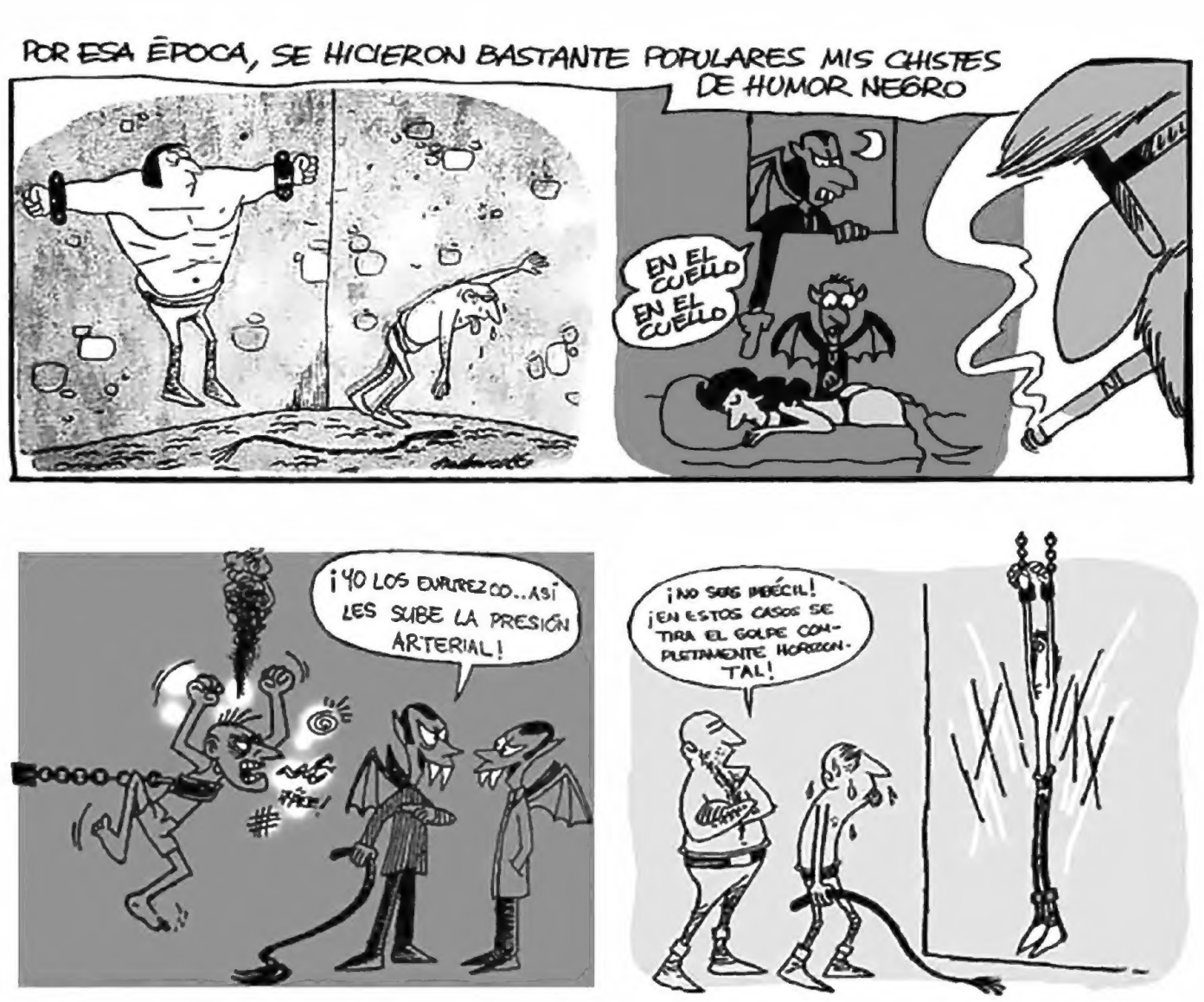
#310-311
enero/junio
2023

NARRATIVA GRÁFICA LATINOAMERICANA

Sobre
Francisco Bilbao
y Alejandro de Humboldt

Entrevista
a Delfín Prats

Del Premio Literario
Casa de las Américas 2023


POR ESA ÉPOCA, SE HICIERON BASTANTE POPULARES MIS CHISTES DE HUMOR NEGRO
EN EL CUELLO
EN EL CUELLO
¡YO LOS EVISCERO CO..ASÍ LES SUBE LA PRESIÓN ARTERIAL!
¡NO SEAS IMBÉCIL! ¡EN ESTOS CASOS SE TIRA EL GOLPE COMPLETAMENTE HORIZONTAL!

JUAN PADRÓN: *Mi vida en Cuba*

CÉSAR CARRIZO: *Despertares,* del libro *1806. Invasión*

casadelasamericas

#310-311

enero-junio/2023 • Año LXII • Órgano de la Casa de las Américas

Fundada en 1960 por Haydee Santamaría y dirigida a partir de 1965, durante más de doscientos cincuenta números, por Roberto Fernández Retamar

Director:
Jorge Fornet

Subdirector:
Aurelio Alonso

Consejo de Redacción:
Luisa Campuzano
Jaime Gómez Triana
Nancy Morejón
Zuleica Romay
Caridad Tamayo Fernández
Roberto Zurbano

Editora-redactora:
Lorena Sánchez

Diseño y emplane:
Ricardo Rafael Villares

Realización computarizada:
Roxana Monduy

Redacción:
Casa de las Américas, 3ra. y G,
El Vedado, La Habana 10400, Cuba.

Correo electrónico:
revista@casa.cult.cu

Sitio web:
www.revistacasa.casadelasamericas.org

Suscripción:
suscripciones@casa.cult.cu

DEL PREMIO LITERARIO CASA DE LAS AMÉRICAS

3 Gustavo Pereira • Palabras inaugurales

HECHOS / IDEAS

9 Grínor Rojo • En el bicentenario de Francisco Bilbao

17 Hans-Otto Dill • Humboldt entre las ciencias naturales y las ciencias humanísticas

NARRATIVA GRÁFICA LATINOAMERICANA

25 *No es la primera vez ...*

26 Susana Escobar Fuentes y Federico Aguilar Tamayo • Un mutante pisa fuerte: la narrativa gráfica latinoamericana. Visiones y encuentros

43 Laura Cristina Fernández • Dibujando en la oscuridad: la historieta argentina y las crisis del nuevo siglo

58 Santiago Sánchez Kutika y Kundo Krunch • Autoficciones

64 Rafael Bellan • Che y Oesterheld contra «Ellos»

71 Juan Padrón • Mi vida en Cuba

79 José CampoH • Memoria en historias dibujadas

83 Laura Nallely Hernández Nieto • La historieta popular como registro del folclor urbano

91 César Carrizo • Socializar la historieta

110 Ramiro Sanchiz • Vanguardia y mercado: sobre pautas emergentes en la creación de historieta en Uruguay

119 Nicolás Peruzzo • Pancho el Pitbull CINCO

121 Rogério de Campos • Brasil, una historia en cuadritos

ENTREVISTA

141 Ronel González Sánchez • Un hombre y sus circunstancias. Entrevista a Delfín Prats

Cuatro números por año.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor. La opinión de la Casa de las Américas se expresa en los editoriales y en notas que así lo indiquen.

En los casos de colaboraciones que no haya solicitado, la revista no se compromete a devolver los originales ni a mantener correspondencia.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa.
Permiso No. 81222/153.

© Casa de las Américas, 2023

ISSN 008-7157

ARTES VISUALES

149 Nahela Hechavarría Pouymiró • El arte y su(s) contexto(s). Procesos, colaboración y espacios en la América Latina y el Caribe

LIBROS

156 Marithelma Costa • Margarita Drago y su vida en dos batallas

166 Caridad Tamayo Fernández • Lincoln Silva no es un nombre del pasado

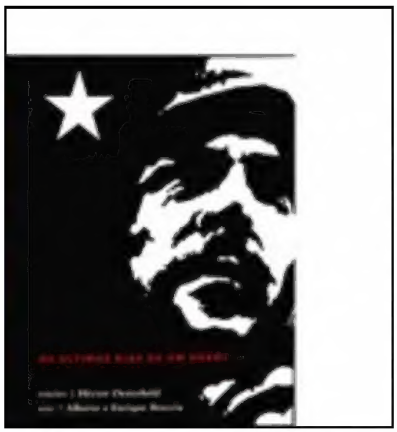
173 Teresita Padrón de la Paz • Un recorrido por la poesía contemporánea peruana

176 **AL PIE DE LA LETRA**

190 **RECIENTES Y PRÓXIMAS DE LA CASA**

195 **COLABORADORES / TEMAS**

Portada:
ilustración de José Campoh
(Colombia)

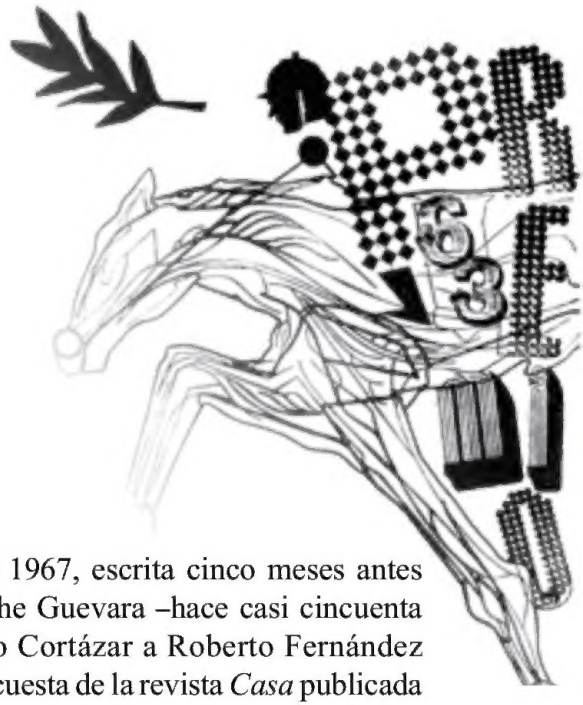


Contraportada:
Cubierta de la edición brasileña de la historieta *Che – los últimos días de un héroe*, escrita por Héctor Germán Oesterheld (Argentina) y dibujada por Alberto y Enrique Breccia (Uruguay)

Algunas muestras de narrativa gráfica ilustran la mayor parte de este número

GUSTAVO PEREIRA

Palabras inaugurales*



I

En carta del 10 de mayo de 1967, escrita cinco meses antes del asesinato de Ernesto Che Guevara –hace casi cincuenta y seis años–, le decía Julio Cortázar a Roberto Fernández Retamar, respondiendo a una encuesta de la revista *Casa* publicada en el número 45 de ese mismo año: «En última instancia, tú y yo sabemos de sobra que el compromiso del intelectual contemporáneo es uno solo, el de la paz fundada en la justicia social». Y tras argumentar sobre su posición personal terminaba con un párrafo que incluía estas palabras:

> Incapaz de acción política, no renuncio a mi solitaria vocación de cultura, a mi empecinada búsqueda ontológica, a los juegos de la imaginación en sus planos más vertiginosos; pero todo eso no gira ya en sí mismo y por sí mismo, no tiene ya nada que ver con el cómodo humanismo de los mandarines de occidente. En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de él mismo como colectividad y humanidad.

El breve párrafo representaba una imagen recurrente en la encrucijada que debe enfrentar todo ser dotado de razón sensible. Pero sobre

* Leídas en la sala Che Guevara el 24 de abril de 2023.

todo los intelectuales, los poetas y los artistas de nuestro tiempo, integrantes de una humanidad que se debate entre vivir, someterse o perecer ante las pretensiones hegemónicas y agresiones demenciales de los poderes imperiales. El Che, Roberto y Julio, como todos sabemos, formaban parte de la legión de quienes escogieron vivir. Por eso siguen entre nosotros, en esta Casa y en millones de casas y millones de personas en el mundo. Porque la verdadera muerte es el olvido. Y mientras haya seres justos seguirán vivos en el presente y en el porvenir, junto a quienes como ellos, antes y después, intentaron abrir las anchas alamedas de la verdadera libertad.

El olvido puede ser hijo de la indiferencia y la indiferencia sepulturera de los recuerdos, que son la otra manera de saberse vivos. En esta Casa de las Américas se inició hace sesenta y cuatro años una contienda empecinada contra el olvido y la indiferencia, otra guerra de independencia que no esgrime otras armas que las de la razón y la sensibilidad. La razón, para desentrañar del olvido aquello que marcó nuestras vidas y las de nuestros antepasados y con ello aprender a vencer para siempre los vasallajes derivados de crímenes y latrocinios. La sensibilidad, para no ser indiferentes ante la postración y el sufrimiento de millones y millones de humillados y desposeídos.

II

De todos los vasallajes de nuestro tiempo, el cultural es quizá el más indigno. Al someter a los pueblos que consideraban inferiores, las cruzadas colonizadoras europeas no solo se apoderaron de vidas y bienes materiales, intentaron hacerlo también con las conciencias. En la dedicatoria de la primera gramática de la lengua castellana, publicada coetáneamente con el primer viaje de Colón, Antonio de Nebrija, su autor, al dedicársela a la reina Isabel, comenzaba de este modo:

> Cuando bien comigo pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante los ojos el antigüedad de todas las cosas, que para nuestra recordación y memoria quedaron escriptas, una cosa hállo y: saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del imperio; y de tal manera lo siguió, que juntamente començaron, crecieron y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos.

No existía por entonces, en 1492, imperio español alguno y el celebrado precursor de la lingüística castellana, conociendo o sospechando los verdaderos propósitos de la expedición, se anticipaba a los hechos. No erraba, sin embargo, en su apreciación: todo dominio colonizador conlleva el de la cultura, y por supuesto el del idioma. Como destacaba Sartre en el prefacio del libro *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, no solo se trata de someter a quienes previamente se han considerado naturales subordinados; se intenta también deshumanizarlos destruyendo sus culturas y lenguas ancestrales, sustituyéndolas por las de aquellos (a las que tiene por cúspides de la especie humana) para luego domesticarlos y convertirlos en satisfechos vasallos.

Sobre esto último recuerdo un ensayo de Leopoldo Zea, *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericano*, publicado en México en 1974, en el cual también, en un solo párrafo, destacaba la esencia de la hegemonía y el vasallaje cultural. Se refería a la justificación del hombre occidental para imponer su predominio: poner en tela de jui-

cio la humanidad del habitante de otras latitudes. Siempre ha sido así en toda la historia –recalcaba– pero nunca en los niveles en que la planteó la cultura llamada occidental por el hecho mismo de su expansionismo a escala planetaria. Y agregaba:

> El resto de la humanidad no occidental ha sido objeto de un rebajamiento. Un rebajamiento aceptado por las víctimas del mismo. Obligados a medir el alcance y posibilidad de su humanidad en función de la idea que a partir de sí mismos tienen de la humanidad los colonizadores, los colonizados aspiran a una expresión de lo humano que ha de ser reconocida y calificada por quienes se consideran su arquetipo [...].

Y así, «el autorrebajamiento a que sometemos nuestra propia obra, es y ha sido expresión del mismo colonialismo que nos subordina, lo mismo en el campo cultural como en el económico, el político y el social (...)».

El ilustre académico mexicano no hacía sino recoger lúcidamente en pocas palabras las evidencias proporcionadas por los propios colonizadores y colonizados. ¿No ha transitado la historia de los pueblos latinoamericanos esta cruenta senda, ahora en medio de la maraña que la hace más intrincada y confusa? Ya en la segunda mitad del siglo XVI, en plena conformación de las cruzadas imperialistas, Montaigne, en su defensa de los pueblos avasallados, lo había advertido en una sola frase de sus célebres *Essais* (título de donde proviene lo que después se consagró como denominación de ese género literario): *Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage* («Cada quien llama barbarie lo que no es de su uso»).

III

Los hechos históricos han demostrado cuáles han sido y siguen siendo los pueblos condenados de la tierra y quiénes los autores de la condena. Si otrora los pasados imperios se encargaron de que así fuera aplastando al nacer todo intento de liberación, con los años, si bien los condenados lograron tras largas y cruentas luchas zafarse de aquellas coyundas, no pudieron lograr librarse de las nuevas, consecuencia de las condiciones en que quedaron sus naciones tras siglos de depredación.

Los planes y pautas de la dominación no se han detenido. Las invasiones, los bloqueos, las sanciones, los robos, el racismo, la desculturación y el cinismo retórico que los justifica – este último a escala colosalmente impúdica– se consumaron bajo viejas y nuevas modalidades. Y ahora también entre la niebla espectral y el delirio subliminal de un arma certera e invisible, acaso la más sutilmente perversa: la propaganda falaz, y unos instrumentos supuestamente democráticos: los *mass media*.

En su obra *La conquista continúa: 500 años de genocidio imperial*, publicada en 1992, Noam Chomsky se refería –y lo hacía también como ciudadano estadunidense– a la posibilidad de que hubiera más que una mera coincidencia en la correlación de independencia y desarrollo. Refiriéndose a las naciones que en Europa occidental estuvieron alguna vez colonizadas, reparaba en que no era casual que hubiesen seguido un camino parecido al del llamado Tercer Mundo. Y agregaba:

> Un destacado ejemplo es el de Irlanda, conquistada por la violencia, y a continuación

cerrada al desarrollo por las doctrinas del «libre comercio», aplicadas selectivamente para asegurar la subordinación del Sur –lo que se conoce como «ajuste estructural», «neoliberalismo» y «nuestros nobles ideales», de los cuales, sin duda, nosotros estamos exentos.

IV

La historia y la literatura viven unidas por un cordón nutriente llamado realidad. En ocasiones, para sustraerse de los demonios que a veces fustigan el muy humano sistema sensorial, ambas incursionan en los jardines de la imaginación, aunque en distintos planos, métodos y lenguajes. Terminan siempre revelándonos la misma realidad, porque se conectan allí donde la presencia de esta protagoniza los cauces que la crearon y mantienen. Ambas beben de las mismas aguas y se nutren en los intrincados flujos y recorridos del persistente río. La literatura en las oquedades y laberintos de los fondos, la historia en la corriente, cabe decir, en la acción de las aguas. La poesía, que se alimenta sobre todo en las sensibilidades, representa el ayuntamiento indescifrable de las dos.

Constantino Cavafis, cuyo recato le llevó a publicar en vida apenas unos pocos poemas, se definía a sí mismo como poeta historiador. Era, desde luego, una metáfora del póstumamente celebrado creador heleno nacido en Alejandría. Como la suya, tal vez toda condición de poeta presupone abrevar en las múltiples manifestaciones y misteriosos laberintos de la condición humana, incluyendo su historia. De allí que teóricamente no exista poeta o poetisa a quien no afecte la realidad a la que pertenece, aunque crea sustraerse de la misma mediante la evasión.

En tiempos de hondas crisis sociales –que suelen ser también crisis morales– la poesía sigue siendo el único bien que el mercado no ha podido convertir en mercancía, aunque existan poetas que lo intentan vendiendo el alma. Pero no al desconcertado Satanás, sino a los verdaderos poderes terrestres, expertos en alimentar la vanidad. En un apéndice de su libro *Función de la crítica, función de la poesía*, Eliot nos daba el argumento que justificaba esto último: «Nuestros actos y gustos poéticos –decía– no pueden ser aislados de nuestros intereses y pasiones, los condicionan y vienen condicionados por ellos».

Desde sus primeros atisbos la poesía emergió para intentar sublimar los otros reinos y pasadizos secretos de la realidad, pero también para enseñar a la sensibilidad a sublevarse ante la sordidez, la deshumanización y la injusticia. Y aunque jamás tuvo ni tiene entre sus propósitos arreglar lo desarreglado del mundo ni de nadie, ella aspirará siempre, a diferencia del soliloquio narcisista o del pragmatismo impúdico, a vivir en otros para hacer más humana la condición humana.

Esto no solo significa ver más allá de lo evidente, sino reconciliar lo humano con los fueros de su espíritu, con su conciencia sensitiva. Significa sumergirse en la vida para expresarla del único modo en que puede hacerlo la poesía: transgrediendo e iluminando la realidad para develar los abismos desconocidos o los amorosos albores de otra vida.

Una visión análoga de la historia y de la humanidad une a quienes han escogido su camino en territorio minado y anhelan un mundo diferente al impío en que lo han convertido la ambición, la violencia y la estupidez. No importa que cada quien escoja su propio itinerario para llegar a él, con tal de que avancemos. Si unos y otros conocen

la esencia de los perversos y omnímodos poderes que hoy azotan a la humanidad, unos y otros pueden hallar el sendero común que en la sagrada diversidad dé sentido verdadero a la existencia.

Vengo de un país bloqueado –como Cuba desde hace más de sesenta años o como Nicaragua después– por los poderes supremacistas que pretenden resubordinar a nuestros pueblos bajo la despiadada férula de los cercos y las privaciones. Olvidan que las patrias de Bolívar, de Martí, de Sandino y de tantos otros héroes conocidos y anónimos, insubordinadas desde siempre contra toda iniquidad, nunca se han rendido ni van a rendirse ante ningún imperio ni poder despreciable. Hoy mismo las aguas del Mediterráneo se llenan de cadáveres de africanos que huyen de los espantos sembrados en sus patrias por aquellos que hoy los dejan morir. Hoy mismo las aldeas y pueblos palestinos padecen un nuevo formato del nazismo racista, utilizado ignominiosamente no por aquellos que padecieron el horror, sino por los que en su nombre parecen haber olvidado la historia. Hoy mismo todos vivimos en los filos del implacable alfanje de esos poderes que en Ucrania intentan su más redituable negocio para cobrar en oro el precio de la guerra contra el nuevo enemigo que inventaron, porque los cadáveres los siguen poniendo otros.

¿Se puede, pues, ser indiferente ante esta realidad cuando se tiene o se ha tenido el privilegio de poder acceder y develar sus verdaderas tramas y sus farsas?

V

El pasado 5 de marzo se cumplieron diez años del fallecimiento del presidente Hugo Chávez, del mismo modo que el próximo 25 de noviembre se cumplirán siete del de Fidel Castro. El primero partió apenas tres días antes de la apertura del Festival Internacional del Libro de Venezuela en Caracas en cuyo acto debía yo pronunciar la disertación acostumbrada en anteriores eventos. Ante la triste y repentina circunstancia hube de improvisar mis palabras, al final de las cuales leí este poema que por afortunada casualidad se hallaba entre los libros y papeles que llevaba. Con él deseo expresar ahora mi gratitud no solo hacia quienes aludo en los versos, algo que hice al escribirlos, sino a los queridos amigos y compañeros que me han conferido el honor de estar aquí y compartir estos momentos fraternales.

«Por los nuestros»

Por aquellos que amaron o fueron amados sin medida
Por aquellos que escribieron cartas de amor sin esperanza
Por quienes rehicieron con ceniza cuanto les fue desarraigado o prohibido
Por los que no renegaron de sí mismos en la desolación de sus tormentas
Por quienes se negaron a pactar con la astucia
Por aquellos que optaron por un pedazo de pan duro entre el coraje y la vergüenza
Por aquellos que en el desconcierto se precipitaron en la alucinación de la audacia y convocaron el fanal compartido
Por los que no supieron de treta despreciable
Por los que atravesaron sin herirse zarpazos y mordeduras
Por los que hechos polvo aún guardan en el pecho
pobres poderes para franquear la inclemencia

Por quienes resistieron sin quejarse ni pedir nada a cambio
Por quienes aunque solo recibieron afrentas y desprecio hallaron en los otros motivos para persistir
Por aquellos que nos dejaron la llave de los primeros paraísos
y descifraron por nosotros los jeroglíficos de lo inescrutable

Por todos los que lucharon y nos enseñaron a luchar
Por quienes entregaron huesos y sueños como disculpándose
Por los que no ambicionaron más gloria que su pobre intemperie sin amparo
Por aquellos que se abismaron ante la maravilla y se reconocieron en sus llamas
digo estos versos. C

Cartel de Fabián Muñoz

GRÍNOR ROJO

En el bicentenario de Francisco Bilbao

El chileno Francisco Bilbao (Santiago de Chile, 9 de enero de 1823-La Plata, Argentina, 19 de febrero de 1865) avanza en la estela que dejan detrás suyo los venezolanos Francisco de Miranda y Simón Bolívar, y está mirando en dirección al cubano José Martí, al peruano José Carlos Mariátegui y al argentino Ernesto Guevara. Es, por lo tanto, un eslabón más en medio de una cadena de iconos, cuyos nudos de significación compartidos son la «segunda independencia» de la América del Sur o de nuestra América (en 1855, en su «Movimiento social de los pueblos de la América meridional», un texto publicado en Bruselas, Bilbao fue el primero en usar esta expresión que José Martí iba a hacer célebre posteriormente y que se reitera en el discurso que estudiaré en lo que sigue, por oposición a la América del Norte que, en el lenguaje de ambos, son los Estados Unidos), y sus causas y consecuencias. O, lo que es igual, ambos, Bilbao y Martí, son estaciones emblemáticas, figuras magistrales de continuidad en el derrotero del pensamiento progresista latinoamericano, el que se extiende desde la preindependencia hasta el presente y que los habitantes de estas tierras tenemos la obligación de conocer. Hablan los dos del ejercicio pleno de su soberanía por parte de pobladores de América, los que vivimos desde el Río Grande hacia la Patagonia, sin interferencias externas

de ninguna clase, parándonos codo con codo para la defensa de nuestra integridad territorial y mental, una decisión que, como sabemos, ha sido constante, y que amarra en una misma secuencia discursiva a la Colombeia o Colombia de Miranda con el tratado constitutivo en 2008 de la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur).[1] Y, junto con eso, hablan los dos de la realización, también plena, de los principios traicionados de la Revolución Francesa (para Bilbao, traicionados incluso por la Revolución misma), que son –no solo para él y para Martí, sino también para sus pares– los de la civilización moderna.

El discurso de Bilbao al respecto es apasionado, pero no inconsistente, y su primera manifestación pública la encontramos en «Sociabilidad chilena», un artículo que escribió a sus veintiún años y que le costó, en su país natal, las penas del infierno –desde la condena eclesiástica a la incineración inquisitorial del texto, la interrupción de sus estudios de derecho en el Instituto Nacional y el exilio en el que vivió la mayor parte de su cuarenta y tres años de vida–, y que se prolonga hasta sus últimos escritos.

El gran objetivo era para él el mismo que para Miranda y Bolívar: la creación en la América del Sur de una Confederación, compuesta por Repúblicas libres, igualitarias y fraternas, dirigida por un Congreso en el que estuviesen representadas todas, cuya sede estaría en Panamá y cuyo mejor instrumento debiera ser la razón, para él de inspiración divina, universal y eterna, pero que en realidad es la razón histórica que, separada en el siglo XIX de los dogmas irracionales de la Iglesia Católica, podía emplearse con eficacia e institucionalizar a ese Congreso como el «legislador del Nuevo Mundo». Ello iba a permitir que los habitantes de nuestra América diesen una respuesta adecuada a las demandas que les estaba haciendo la modernidad, las de ser sujetos «soberanos» (la apelación a la «soberanía popular» se repite en el vocabulario de Bilbao una y otra vez), dueños de sus personas y que, por su capacidad para pensar por cuenta propia y habiendo comprobado que podían comunicarse entre ellos/as en un plano de igualdad, podían asociarse solidariamente y compartir y construir juntos/as una nueva sociedad, organizándola y protegiéndola de las depredaciones coloniales y neocoloniales.

En la obra de Bilbao este es un núcleo de pensamiento que reaparece una y otra vez. Una buena síntesis se aloja en la «Iniciativa de la América. Idea de un Congreso Federal de las Repúblicas», un discurso leído el 22 de junio de 1856 en París, ante una treintena de latinoamericanos residentes o de paso. Más que un discurso, se trata de una arenga encendida que comienza con Bilbao evocando al eslabón más ilustre de la cadena, al Libertador Simón Bolívar, quien treinta años antes había llamado a formar en Sudamérica «la liga más vasta, o más extraordinaria o más fuerte que ha aparecido hasta el día sobre la tierra»,[2] si bien lamentándose el chileno de que la ratificación de ese esfuerzo bolivariano, y de los demás del mismo

1 «[D]eterminación de construir una identidad y ciudadanía suramericana y desarrollar un espacio regional integrado en lo político, económico, social, cultural, ambiental, energético y de infraestructura, para contribuir al fortalecimiento de la unidad de América Latina y el Caribe». Unasur: *Tratado constitutivo de la Unión de Naciones Suramericanas,* Quito, 2011, p. 7.

2 Simón Bolívar: «Un pensamiento sobre el Congreso de Panamá», en *Obras completas,* t. II, Vicente Lecuna y Esther Barret de Nazaris (eds.), La Habana, Ministerio de Educación Nacional de los Estados Unidos de Venezuela, 1947, p. 1214.

tipo que le siguieron, estén, por la mezquindad de los políticos a cargo, aún en veremos:

> La idea de la Confederación de la América del Sur, propuesta un día por Bolívar, intentada después por un Congreso de plenipotenciarios de algunas de las Repúblicas, y reunidos en Lima [alude, al parecer, al Congreso de la Unión Americana, de 1847-48], no ha producido los resultados que debían esperarse. Los Estados han permanecido Des-Unidos.[3]

En la confusión del medio siglo decimonónico y del rebrote entonces de la voracidad y la violencia coloniales y neocoloniales (recuérdese que en 1884-85, en la infame Conferencia de Berlín, las potencias europeas iban a regalarse a sí mismas el continente africano completo, correspondiéndole al rey Leopoldo de Bélgica nada menos que la propiedad personal del Congo), era menester, a juicio de Bilbao, retomar la propuesta del Libertador. Dadas las circunstancias nefastas que se vivían, había que «[s]alvar la independencia territorial y la iniciativa del mundo americano» mediante la creación de «la gran nación americana, la Confederación del Sur» (366). Pero también estima Bilbao que a esta obligación ha de empujársela más lejos, teniendo en cuenta los riesgos que Bolívar no conoció ni pudo conocer, incluido el falso beneficio de cambiar a un amo por otro, a España por Francia, en la deriva francófila de un Michel Chevalier y de un José María Torres Caicedo:[4] «Hemos aumentado las dificultades, pedimos mucho más de lo que antes se había imaginado» (363).

Considera así Bilbao que la unidad que se necesita a la sazón en la América del Sur no solo obedece a razones políticas y/o económicas; ni se trata únicamente de una unidad para la defensa táctica de la libertad y la entereza territorial sudamericanas, que no habían dejado de estar expuestas a la codicia de Europa (las intentonas francesas e inglesas en el Río de la Plata, en 1838 y en 1845-50, la hacían apremiante, y a ellas iban a seguir, en la década del sesenta, la intervención francesa de México, de 1862 a 1867, la española en Santo Domingo, de 1861 a 1885, y las incursiones también españolas en Perú y Chile, de 1865 a 1866), sino que obedece asimismo a la salvaguardia del «alma de América» (ibíd.), a la defensa de sus «fronteras naturales y morales» (366).

Es fácil descalificar el idealismo romántico y, más aún, el deísmo sin iglesia del discurso bilbaíno, en el que se nota el impacto que sobre su imaginación tuvo tempranamente la prédica entre religiosa, liberal y protosocialista del abate Felicité Robert de Lamennais,[5] aunque no se

3 Francisco Bilbao: «Iniciativa de la América. Idea de un Congreso Federal de las Repúblicas», en *Francisco Bilbao 1823-1865. El autor y la obra,* José Alberto Bravo de Goyeneche (ed.), Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007, p. 363. En lo adelante las citas de este discurso serán referidas en el texto y entre paréntesis.

4 Para la francofilia de Chevalier y Torres Caicedo, ver Arturo Ardao: *América Latina y la latinidad*, México, Universidad Autónoma de México, 1993.

5 «... distinción, separación, actividad y creación del bien por la libertad del hombre iluminada por Dios, e impulsada por el amor a la justicia [...] Vine a Europa, lo vi, y desde nuestra primera entrevista me llamó su hijo. Después fue mi consultor y me colmó de confianza. Un día fui a pedirle que me resolviese algunas dudas morales, y yo me acuerdo, la expresión estoica e inocente de su rostro, la emanación angelical que resplandecía en su fisonomía, fueron para mí la solución de las dudas, el principio viviente que buscaba». «Lamennais como representante del dualismo de la civilización moderna», en *Francisco Bilbao 1823-1865*..., ed.cit., pp. 385 y 401.

pueda argüir lo mismo acerca de su significado. Porque lo cierto es que, cuando Bilbao escribe la frase «alma de América» o cuando reflexiona acerca de sus «fronteras morales», lo que tiene en mente no es una abstracción vaporosa, sino la identidad cultural de la región, *lo que significa que está aplicando el principio de identidad particular en los términos de una cultura latinoamericana común, que es algo que a su juicio existe en efecto y que solo es desechable al precio de un renovado vasallaje*. Especifica en qué consiste:

> Vive en nuestras regiones algo de esa antigua humanidad y hospitalidad divinas; en nuestros pechos hay espacio para el amor del género humano. No hemos perdido la tradición de la espiritualidad del destino del hombre. Creemos y amamos todo lo que une; preferimos lo social a lo individual, la belleza a la riqueza, la justicia al poder, el arte al comercio, la poesía a la industria, la filosofía a los textos, el espíritu puro al cálculo, el deber al interés. Somos de aquellos que creemos ver en el arte, en el entusiasmo por lo bello, independientemente de sus resultados, y en la filosofía, los resplandores del bien soberano (369).

Les advierte además a quienes le están escuchando que esa de la que él les habla no es una cultura inane, por lo cual no basta con hacer bien las cosas en los otros departamentos que conforman el edificio societario. La cultura común constituye, para Francisco Bilbao, un componente del que no cabe prescindir, porque es el que sostiene y da sentido a todo cuanto se hace en los demás. Sobre el piso de esa cultura, que es la de todos, se instala el piso político, que es la República de todos, y la República de todos carecerá de fundamento, su acción será pobre y su duración exigua, sin la contribución que a ella tiene que hacerle el *ethos* colectivo.

O sea, que en la opinión de Bilbao no habrá grandeza material ni política en nuestra América a no ser que simultáneamente el Congreso que propone le reconozca al pueblo americano su soberanía, en la que aúnan su identidad con sus derechos: «la Confederación debe aceptar como base de sus trabajos el reconocimiento de la soberanía del pueblo y la separación absoluta de la Iglesia y el Estado» (372). Para Bilbao no son pues las elites –cualesquiera que ellas sean, religiosas o laicas, raciales, de clase u otras–, sino que es el pueblo, *como un todo*, el que, haciendo un uso horizontal de la razón que posee y que o Dios Padre o el movimiento de la historia han puesto en él, legitima y da firmeza al edificio societario moderno. Bilbao es pedagógico a este respecto, cuando, en el discurso en cuestión, contrapone el bien genuino a las que a su juicio son las «tentativas falaces» de unidad:

> Se dice que la centralización es necesaria bajo pretexto de unidad; que la monarquía es unidad; que la conquista es el sometimiento de la tierra a la unidad: en una palabra, se ha identificado esa idea con el despotismo; y la vitalidad de los pueblos ha sido devorada por las capitales; los derechos de la soberanía del hombre han sido usurpados por la monarquía o por las facultades extraordinarias; la independencia de las razas ha sido violada en obsequio a la codicia, vanidad u orgullo de las naciones fuertes; y la conciencia, el libre pensamiento, en fin, han sido el objeto constante de ataque espiritual y material de

> las teocracias; todo esto bajo pretexto de unidad. // Si tal es la unidad, no la queremos. // [...] La unidad que buscamos es la identidad del derecho y la asociación del derecho. No queremos ejecutivos, monarquías, ni centralización despótica, ni conquista, ni pacificación teocrática. Mas la unidad que buscamos, es la asociación de las personalidades libres, hombres y pueblos, para conseguir la fraternidad universal [365].

Queda en evidencia entonces que la unidad en la que Bilbao está pensando es compacta, pero no por eso es ni homogénea ni uniforme («monolítica», era el adjetivo que le gustaba a Pinochet), sino una fórmula en la que el todo mantiene su vigor, porque para las tareas de la emancipación sus funciones no son dispensables, pero sin anular la expresión y la eficacia de las diferencias. Esto habilitado por una idea del Estado moderno que debe ser democrático y de derecho social.

No otra es la significación que tienen el rechazo bilbaíno de la fuerza despótica y su opción por la ley libre y horizontalmente acordada por los ciudadanos, su repulsa de la centralización del poder en un individuo o en un grupo de individuos y su preferencia por una confederación que sea el producto de una «asociación» voluntaria y en la que estará garantizada la libertad de las «personalidades» (de las identidades, en rigor) «de hombres y de pueblos» para conseguir de ese modo la «fraternidad universal». Más aún: a mí me resulta claro que Bilbao sospecha de las verdades del determinismo seudocientífico de su época, el que precipita «en el torrente de la fatalidad la noble causa de la libertad del hombre» (366). Contra ese determinismo fatalista, que como sabemos fue cómplice activo del racismo y del clasismo, él insiste en que «el negro, el indio, el desheredado, el infeliz, el débil, encuentran en nosotros el respeto que se debe al título y la dignidad del ser humano» (365). Como iba a escribir después José Martí, «con los oprimidos había que hacer causa común para afianzar el sistema opuesto a los intereses y hábitos de mando de los opresores».[6]

Desde otro punto de vista, aquel discurso de 1856 contiene el que podría ser uno de los análisis de coyuntura más lúcidos entre los que se produjeron en Latinoamérica a mediados del siglo XIX. Con una mirada planetaria, insólita en la época, Bilbao distingue, en ese punto de la historia, tres polos: el de Rusia, país al que observa sumergido en la barbarie del absolutismo zarista y cuyo propósito es «extender la servidumbre con la máscara del paneslavismo»; la Europa central, a la que declara «exhausta», donde los ideales de la Ilustración se vulneran todos los días, sobre todo en Francia, después de la derrota de 1848, durante el reinado de Napoleón III; y Estados Unidos, que para él es la potencia que, rauda y astuta, con sus múltiples tentáculos diplomáticos y militares, se está convirtiendo en el nuevo *factótum* internacional, pero en cuyo despliegue la autonomía moderna del sujeto se ha infectado con el «individualismo» —hoy diríamos con el espíritu rapaz del capitalismo y, peor todavía, con el del imperialismo y su última cara, que es la de la globalización neoliberal. [7]

6 José Martí: «Nuestra América», en *Obras completas*, t. VI, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 19.

7 Siguiendo a Wallerstein, expliqué en otra ocasión que la globalización capitalista no es un fenómeno reciente, sino que ha estado activo en tanto la economía del mundo ha mantenido el predominio de este modo de

Vecina de los Estados Unidos, Bilbao piensa que para la América Latina la coyuntura del mundo que entonces se manifiesta es tanto un peligro como una oportunidad. Un peligro más grande aún que el que le tocó enfrentar a Bolívar, por el poder de los enemigos que están ahora al acecho, pero también una oportunidad para que nuestras Repúblicas se transformen en lo que aquel avizoró: «la liga más vasta, o más extraordinaria o más fuerte que ha aparecido hasta el día sobre la tierra». Las esperanzas de Bilbao no difieren de las de Bolívar. Al confederarse, las Repúblicas del Sur estarán en condiciones, profetiza Bilbao, de protagonizar «el acontecimiento del siglo y quizá el hecho precursor inmediato de la era definitiva de la humanidad» (374). Es decir, que nuestra América podría constituirse en un cuarto polo en la distribución planetaria del poder, pero, a diferencia de los otros tres, no va a emborracharse en una farra de insensatez supremacista: «futuro coloso que mirando a ambos océanos elevará más alto que sus volcanes, no solo el faro del viajero, sino el esplendor de la justicia» (364).

Propone Bilbao un orden mundial *justo*, entonces, y lo hace en una circunstancia crítica, cuando, en torno suyo y por todas partes, proliferan las tropelías de la fuerza militar: la guerra de despojo del nuevo imperio contra México, que ya ha tenido lugar, entre 1846 y 1848, con la pérdida por parte de los mexicanos de más de la mitad de su territorio («Ayer Tejas, después el norte de Méjico y el Pacífico saluda a un nuevo amo», 365); los latrocinios del filibustero William Walker en Nicaragua, en 1855-57, en 1857-1858 y en 1860 («Walker es la invasión, Walker es la conquista, Walker son los Estados Unidos», 370); y las intenciones de caer sobre Panamá –y estamos recién en 1856–, que a esas alturas se encuentran ya a la vista para todos quienes tienen ojos para verlas («vemos a Panamá vacilar suspendida, mecer su destino en el abismo y preguntar: ¿seré del sur, seré del norte?», 365). He aquí el sumario:

> Los Estados Des-Unidos de la América del Sur empieza a divisar el humo del campamento de los Estados Unidos. Ya empezamos a sentir los pasos del coloso [el «gigante de las siete leguas», iba a ser la metáfora análoga de Martí en 1891] que sin temor a nadie, cada año, con su diplomacia, con esa siembra de aventureros que dispersa; con su influencia y su poder crecientes que magnetiza a sus vecinos; con tratados precursores, con mediaciones y protectorados, con su industria, su marina, sus empresas; acechando nuestras faltas y fatigas; aprovechándose de la división de las Repúblicas; cada año más impetuoso y más audaz, ese coloso juvenil que cree en su imperio, como Roma también creyó en el suyo, infatuado ya con la serie de sus felicidades, avanza como marea creciente

producción, aun cuando también sea cierto que con diferentes características en cada una de sus fases. Una tercera fase de esta expansión global y creciente del capitalismo es, según dice Wallerstein, «la que se produjo en el período 1850 a 1900, cuando principalmente Asia oriental y Oceanía fueron incorporadas a la división del trabajo». Si esto es así, el análisis de coyuntura que ejecuta Bilbao adquiere mayor relieve, pues su foco amplio cubre los inicios de este período, cuando, por las necesidades expansionistas del sistema, se reactivan el colonialismo y el neocolonialismo, y sobre todo porque cubre el impacto que eso tiene en y para la América Latina. Para los detalles, ver Grínor Rojo: «La globalización», en *Globalización e identidades nacionales y postnacionales, ¿de qué estamos hablando?*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2009, pp. 89-105.

que suspende sus aguas para descargarse en cataratas sobre el sur [367].

Con esto dibuja Bilbao el itinerario de un país que inició bien su viaje histórico, pero al que el tránsito desde el capitalismo al imperialismo le ha hecho traicionar lo mejor de sus orígenes. En tres o cuatro párrafos largos reconstruye con sabiduría la trayectoria estadunidense desde 1776, contraponiendo la sana política de los comienzos, por la que siempre expresó admiración, a las desviaciones tóxicas de la actualidad. A la pureza original se refiere cuando observa que

> Los hijos de Pen y Washington hicieron época, reunidos en Congreso, proclamaron la más grande y bella de las constituciones existentes y aún antes de la Revolución Francesa [...]. El libre pensamiento, el *self government*, la franquicia moral y la tierra abierta al inmigrante han sido las causas de su engrandecimiento y de su gloria. Fueron el amparo de los que buscaban el fin de la miseria, de los que huían de la esclavitud feudal y teocrática de Europa; sirvieron de campo a las utopías, a todos los ensayos: de templo, en fin, a los que aspiran por regiones libres.

Y las desviaciones:

> contemplándose tan grandes, han caído en la tentación de los titanes, creyéndose ser los árbitros de la tierra y aún los contendores del Olimpo. La personalidad infatuada desciende al individualismo, su exageración al egoísmo, y de aquí, a la injusticia y a la dureza de corazón no hay más que un paso [367].

No es pues de extrañarse, como lo hizo mi buen amigo Ricardo López Muñoz,[8] que, en un texto posterior a ese, *El Evangelio americano*, fechado en 1864, meses antes de su fallecimiento, Bilbao reitere esta misma postura ambivalente respecto de los Estados Unidos. Alaba, allí también, la nobleza de los orígenes e inclusive la grandeza material que sus habitantes fueron capaces de forjar, pero agregando a eso una crítica severa de su conducta presente.

Treinta años más tarde, no otra será la actitud de Martí en sus «escenas» neoyorquinas y en el que probablemente es el texto más importante que acerca del advenimiento de la modernidad se escribió en Latinoamérica durante el último tercio del siglo XIX. Me refiero al «Prólogo» a *Poema del Niágara* (1882), de Juan Antonio Pérez Bonalde, donde el héroe y poeta cubano describe las tendencias de la coyuntura finisecular, de las que los Estados Unidos constituyen el modelo, diciendo que se trata sin duda de una «época de elaboración y transformación espléndidas», pero no sin anotar que esos son, a la vez, tiempos «ruines», en los que la acumulación del dinero, el desinterés por el otro, la mediocridad individualista, la falta de ideales, la impermanencia de las obras, la confusión de los estímulos, la fragmentación de la conciencia, la aceleración del tiempo vital y «la probabilidad o vecindad de la miseria» se han vuelto dominantes.[9]

Por otra parte, ¿cómo no reconocer nosotros el nexo entre el republicanismo bilbaíno y el de

8 Ricardo López Muñoz: *La salvación de la América. Francisco Bilbao y la intervención francesa en México*, México, Centro de Investigación Científica Ing. José L. Tamayo A. C., 1995, p. 730.

9 José Martí: «Prólogo a *Poema del Niágara* (1882), de J. A. Pérez Bonalde», en *Obras completas*, t. VII, pp. 223-227.

Martí? Parecen darse la mano el de Bilbao, quien opina que las Repúblicas del Sur tienen entonces la oportunidad de ser el lugar privilegiado para una realización plena del espíritu iluminista moderno, ese que le reconoce al sujeto su «soberanía», la potestad para hacerse cargo de su propia vida; y el de Martí, para quien «la ley primera» de la república es «la dignidad plena del hombre», teniendo ella por base «el carácter entero de cada uno de sus hijos, el hábito de trabajar con sus manos y pensar por sí propio, el ejercicio íntegro de sí y el respeto, como de honor de familia, al ejercicio íntegro de los demás»[10] y que eso, exactamente, es lo que debiéramos conseguir para nuestra América y el mundo.

Y hacia adelante: ¿cómo no sentir el aire de familia que existe entre la mirada planetaria y el fiero discurso anticolonialista, antimperialista y universalista de nuestro Francisco Bilbao, el que llama a desconocer las «aduanas», a marchar hacia la «ciudadanía universal» y a «contemplar a la humanidad doliente, que cual otro Prometeo protesta encadenado en Asia, África y Europa» (374), con la mirada también planetaria, unida al anticolonialismo, al antimperialismo y al universalismo, de Ernesto Che Guevara en su legendario «mensaje» de 1965 a la Tricontinental de La Habana, donde este hizo de la liberación en el Tercer Mundo un solo y urgente cometido?

Francisco Bilbao introdujo un acento chileno en la historia del pensamiento progresista de la América Latina. Al cumplirse los doscientos años de su nacimiento, ojalá sus compatriotas tuviéramos la inteligencia que hace falta para conocerlo, quererlo y honrarlo como tanto lo merece.

Santiago de Chile, noviembre de 2022

10 José Martí: «Discurso en el Liceo Cubano. Tampa, 26 de noviembre de 1891» [«Con todos y para el bien de todos»], en *Obras completas*, t. IV, ed. cit., p. 270.

HANS-OTTO DILL

Humboldt entre las ciencias naturales y las ciencias humanísticas

La imagen del científico berlinés Alejandro de Humboldt es falseada o simplificada por una inextirpable serie de leyendas que esconden su verdadera personalidad, la reducen fatalmente. Los tres mitos más frecuentes son los del «segundo descubridor», del «naturalista» exclusivo y del permanente «viajero».

Humboldt fue llamado por el erudito cubano Luz y Caballero el «segundo descubridor» de Cuba, y respectivamente de América. Así quedó escrito en español al pie de su monumento en el patio de la Universidad de Berlín, al lado del «primero»: Colón. El epíteto de «descubridor» habría disgustado a Alejandro, pues valoraba el «descubrimiento» como la obertura del colonialismo y eurocentrismo, razón por la que evitaba este eufemismo. Cuando en una ocasión, sin intención alguna, esa usual denominación le llegó casi inconscientemente a la lengua, él se corrigió enseguida para llamar la cosa por su verdadero nombre, apuntando: «*Lors de la découverte du nouveau monde, ou pour mieux dire, lors de la première invasion des Espagnols*», o sea: «durante el descubrimiento del nuevo mundo, mejor dicho, durante la primera invasión de los españoles».

Investigación de campo y ciencias naturales

Humboldt no ha sido un «viajero», como se le suele llamar, sino un «caminante», un *wanderer*, ya que no había rutas ni modernos medios de transporte en las selvas americanas. Tenía que recorrer *per pedes* sus caminos como botánico, geodeta y minerálogo, consumiendo así dieciséis pares de botas.

Él mismo corría días enteros detrás de las plantas, de las más diversas, para verificar sus peregrinajes sobre la Tierra. Todos sus importantes descubrimientos científicos sobre la naturaleza estaban en conexión con sus actividades de deportista, con sus largas caminatas que –de ahí la particularidad de Humboldt– se extendían a las tres dimensiones terrestres, es decir *sobre, en y debajo* de la tierra.

Fue un científico multilateral en ciencias naturales, cuya amplia gama proclamó en su programa de trabajo, poco tiempo antes de comenzar su viaje: «Coleccionaré plantas y animales, investigaré el calor, la electricidad, el contenido magnético y eléctrico de la atmósfera, descomponiéndolos y reconstruyéndolos, determinando y midiendo latitudes y longitudes geográficas, las montañas [...] y la influencia de la naturaleza muerta en la naturaleza viva». Estas líneas las escribió el 11 de abril de 1799. De seres humanos, vida intelectual y cultura no habla, solo de naturaleza. Después de muchos trabajos en tierra, en los montes, en las minas de la montaña, así como en la tierra llana, Humboldt había fundado la «geografía vertical de las plantas».

En la Universidad de Friburgo el joven botánico ya había investigado las colonias de plantas criptógamas en el mundo subterráneo de los Montes Metálicos, conociendo así el «piso más bajo» de la Tierra. Después, muy al contrario, se puso a estudiar los «pisos más altos» al montar las cimas de los Alpes y de los Andes, incluso el Vesuvio y el San Gotardo. El 23 de junio de 1892 escaló casi hasta la cumbre del Chimborazo en Ecuador, que con sus seis mil metros de altura pasaba por aquel entonces como la cima más alta del mundo. Por eso adquirió, a través del mundo, la reputación de ser un exitoso «deportista de alto riesgo», el único habitante (europeo) de la Tierra que había visto el techo del mundo desde arriba en una época en que todavía no había aeronaves. Gracias a su experiencia pudo comprobar las similitudes en las condiciones de vida y climáticas entre las «tierras altas» de América y Europa, así como el alto nivel cultural visible en las impresionantes construcciones y obras de arte incaicas.

El «naturalista» Alejandro de Humboldt devino en la figura de contraste del pocos años mayor hermano «humanista», dentro del concepto de la división del trabajo entre los dos. De hecho, como «investigador de la naturaleza» fue declarado el naturalista correspondiente del sabio Guillermo de Humboldt. Su durísimo trabajo de campo –iniciado en los bosques de su natal Tegel, cerca de Berlín, y continuado en las minas de Friburgo, en los Montes Metálicos, donde estudiaba las ciencias de la minería y las plantas subterráneas– lo continuó en el Nuevo Mundo al investigar las tierras del Orinoco. Como biólogo y minerálogo, en tierras americanas se movía diariamente con el vientre pegado a la tierra húmeda, centímetro cuadrado a centímetro cuadrado, por largos kilómetros de terreno resbaladizo en busca de objetos de interés científico. Siempre prestaba atención lo mismo a hongos y

escarabajos, que a piedras, minerales y reptiles.

En inmediato contacto con la altísima sensibilidad muscular de sus piernas podía reaccionar debidamente a la eventual aparición de algún hallazgo, y todo eso acompañado por las interminables sucesiones de levantarse y acostarse en el fango. Esto le impedía recurrir al usual transporte en hamaca a través de la selva, puesto que no habría podido controlar y percibir el micro-mundo de la tierra llana. Pero más aún, rechazaba la hamaca por motivos éticos, ya que este medio de transporte –de personas blancas trasladadas por esclavos indígenas o negros– le resultaba indigno; era para él la mayor expresión de la pretendida superioridad y supremacía de los europeos.

Humboldt y las ciencias del Hombre y de la América Latina

Este era el programa de su gran viaje americano en 1799: «Mi único y propio objetivo es estudiar la cohesión y el entrelazamiento de todas las fuerzas de la naturaleza».

Pero después de su regreso del Mundo Nuevo se preguntó textualmente «por el provecho de mis viajes para las *ciencias culturales y humanistas*». Vale decir que él mismo se consideraba, a partir de su viaje por la América Latina, tanto especialista de ciencias naturales como experto de ciencias humanas. Definió como tercera ola de la colonización global del planeta, o sea, de la globalización, «la extensión numérica relativa de los grupos humanos sobre la tierra».

Se le bautizaba como «viajero», a causa de que los viajes mismos –realización de sus sueños de infancia– se convirtieron casi en su actividad principal. Algunos de ellos fueron resultado de viejas lecturas, como las de los ilustrados franceses Guillaume-Thomas Raynal y Denis Diderot, series de reportajes sobre la masiva expansión comercial y colonial de los europeos en el hemisferio sur.

Para Humboldt el subcontinente latinoamericano ha sido, desde el punto de vista económico y cultural, un viviente museo de la geografía e historia de la humanidad. Él mismo escribió al respecto:

> El viajero observador debe dar las gracias a la indolencia española por encontrar al indígena todavía en este antiguo estado natural: uno no viaja solamente en un país distinto, sino que uno se traslada también en siglos pasados, uno aprende en América del Sur cómo los indianos vivían en tiempos de la Conquista y cómo los españoles vivían a la época del gran emperador (Carlos V).

Pero además su «viaje», que era en realidad una inmensa expedición científica, adquiría una dimensión «planetaria», pues solo en el Mundo Nuevo conocía finalmente el planeta Tierra, tanto de su tiempo como del pasado. Aquí –y esto era una de las muchas singularidades de la América Latina– él podía visitar al mismo tiempo las más diversas épocas de la historia natural y mundial en su estado original: América lo guiaba a través de todas las partes y tiempos; todas las razas; todos los continentes, incluso después de sus muchas pero relativamente insignificantes excursiones a través de Europa, África del Norte, Rusia, entre otras. En el fondo, solo el viaje a la América Latina fue de verdad importante. Todos los demás fueron, a lo sumo, accesorios.

En este viaje invirtió totalmente su vida, su pensamiento y cosmovisión. Con su consiguiente

cosecha de conocimientos, significó para él una memorable experiencia. Pero el resultado más importante de este viaje americano para el desarrollo intelectual del Humboldt científico, humanista y ser humano fue su *descubrimiento del mundo no-europeo, no-occidental, no cristiano de gran parte de América, su* «otredad» *y no su pretendida inferioridad en comparación con el Viejo Mundo.* Humboldt anticipó una figura de pensamiento y realidad del hoy llamado Tercer Mundo o países «en vía de desarrollo».

Lista de pecados europeos, según Humboldt

Humboldt fue de los primeros en darse cuenta críticamente del colonialismo europeo y en denunciarlo. En sus obras se encuentra una amplia *lista de los pecados mortales, es decir de los crímenes cometidos por los europeos* en ultramar. Esta lista comienza con un comentario relativo a las atrocidades perpetradas por los conquistadores y al etnocidio europeo entre los mexicanos y caribes.

Habla de «las víctimas sacrificadas por la crueldad europea», continuando así con las críticas ya formuladas en el siglo XVI por Montaigne, relativas a la crueldad de los europeos y devenidas ya lugares comunes, y denunciadas ya por el obispo de Chiapas, Bartolomé de las Casas, en su crónica de la conquista de México «Brevísima relación de la destrucción de las Indias», de 1552. Tales crueldades fueron subrayadas por Montaigne en sus dos ensayos de 1571. En tiempos recientes Tzvetan Todorov acuñó el término «cultura europea de la masacre» para los colonizadores europeos en contraste con la «cultura indígena de sacrificio» –los sacrificios humanos que suministraban a los europeos pretextos para sus propias masacres. Humboldt escribió horrorizado después de la lectura de un documento en el Vaticano sobre estas matanzas e ilustrado por terribles imágenes: «este manuscrito contiene copias de pinturas hieroglíficas ejecutadas después de la Conquista: indígenas colgados en los árboles con crucifijos en sus manos, soldados en caballos que incendian un pueblo indígena, monjes que bautizan a infelices indios en el mismo momento en que los echan al agua para matarlos». Después sigue el amargo comentario condenatorio justificado de Humboldt que dice: «en estas cenas se reconoce la llegada de los europeos al Mundo Nuevo». Esa es tal vez la primera expresión del anticolonialismo de Humboldt. Las masacres habían sido, en efecto, el saludo de los visitantes cristianos a los habitantes paganos del Sur del mundo americano.

Pero Humboldt no se contenta con denunciar solamente la crueldad de los europeos, sino que detalla la suma de los muchos crímenes cometidos por ellos. Así, condena el tratamiento inhumano de los esclavos negros. Se indignaba tal vez como primer abogado de los Derechos del Hombre en el siglo XIX cuando escribió un texto «sobre el tratamiento de los trabajadores negros forzados, importados de África por sus señores blancos». Le indignaba, además, «cómo los civilizados pueblos cristianos discuten quién entre ellos en tres años ha matado cuántos africanos».

En el Río Magdalena observó el pesadísimo trabajo de los marineros negros, los que con largos palos tenían que correr alternativamente desde la popa a la proa, haciendo avanzar con el bichero las embarcaciones muy cargadas. Otro caso de observación crítica de Humboldt: las terribles condiciones higiénicas y de trabajo en

una fábrica mexicana donde los indios «trabajan encerrados y desnudos y separados de sus familias», teniendo que defecar en el patio en medio de grandes montones de caca. Humboldt escribía –casi que en paralelo a la obra de Federico Engels, «La situación de la clase trabajadora en Inglaterra»– un ensayo sobre la situación de la clase trabajadora en la América Latina.

En el nuevo mundo Humboldt registraba el imperio y la riqueza de los colonos, comerciantes y de sus sucesores; así como la pobreza y explotación de los negros importados desde África por los ingleses. Es decir, además de en la naturaleza y las particulares curiosidades de este Continente, la atención de Humboldt se centraba en la vida de los indios, negros, criollos, blancos, mulatos y mestizos en las ciudades, aldeas y conventos, o sea, los «latinoamericanos» todos.

Este conocimiento íntimo del Nuevo Mundo mantendrá despierta su posición crítica frente al colonialismo así como su solidaridad con los habitantes de la región –un hecho mencionado rarísimas veces en los comentarios usuales a las ediciones de sus obras, de modo que una parte importante de su vida y personalidad no aparece en ellas. La lista humboldtiana de los pecados de los europeos no se establece en ninguna de las obras de los historiadores profesionales europeos. Quieren transformar a Humboldt en el predecesor y *sponsor* de la Unión Europea, ignorando completamente su crítica de la política de los europeos. Para no hablar de la exigencia de indemnización por los daños producidos por los colonialistas europeos a la población de Asia, África y América, que hacía el filósofo Johann Gottfried Herder, precursor de Humboldt: «A causa del colonialismo cada europeo tiene que sentir vergüenza». Humboldt repite casi textualmente la frase de su maestro: «En verdad el europeo tendría que tener vergüenza por el delito de lesa humanidad casi ante todos los pueblos [...]. Europa no debería llamarse la parte sabia, sino la parte engañadora del mundo».

Humboldt se expresaba, además, muy críticamente respecto del comportamiento de los europeos en las colonias: «Los europeos fuera de sus países son tan bárbaros como los turcos y peores, ya que son más fanáticos». «Fuera de sus países» se refiere a la intolerancia y pretendida superioridad de unos y otros en contra de los habitantes de las colonias por su religión, raza y color de la piel. El vocablo «fanáticos» empleado por él fue, en tiempos de Humboldt, la palabra más negativa usada por los ilustrados para referirse a hombres dominados por un odio irracional y por sus prejuicios, como se ilustra en las obras del barón de Holbach y de Voltaire. No por casualidad el término más favorecido por Hitler y Goebbels, su ministro de propaganda –enemigos encarnados de la Ilustración–, era precisamente «fanático», estado de ánimo combatido fervientemente por los iluminados y racionalistas.

Las actividades antiecológicas de los europeos

No en último lugar registraba Humboldt los múltiples pecados de los europeos contra la ecología: la destrucción del medio ambiente es, según él, un delito específicamente europeo: «Cuando se destruyen los bosques como hacen los colonos europeos en todas partes de América con un hastío imprudente, se transforman de un golpe los riachuelos en mareas que ahora inundan los campos destruyendolos». Esta destrucción del

medio ambiente por los colonos europeos tuvo consecuencias nefastas para la ecología tradicional de los aztecas e incas, de los indios de los bosques y estepas ni hablar. Pero Humboldt no idealiza tampoco a los indios como «buenos salvajes», sino que critica enérgicamente sus frecuentes desmontes por incendio que destruyen el paisaje y reducen la fertilidad de la tierra.

La toma de tierra por los europeos, robo de propiedad comunitaria de los indígenas

Humboldt retrocede en su perspectiva histórica del coloniaje desde la primera toma de tierra perteneciente a los indios por parte de los conquistadores hispano-europeos hasta el fin del enriquecimiento personal por la expulsión de los indígenas de sus fondos y mejores suelos primitivos:

> Así las familias nobles en Popayán y antes los jesuitas mediante miles de maniobras han podido robar a los indios [...] sus mejores campos, y estos indígenas infelices, los antiguos y legítimos dueños de la tierra tenían que retirarse a las sillas más altas y frías de los montes –donde la escarcha mata sus papas, coles y cebollas–, mientras que en sus antiguos campos, con su clima más suave, los dueños blancos ven florecer las espigas del frumento.

Una muy fuerte toma de posición en aquel mundo que implica la devolución de los bienes robados. Asombrosa e innovadora es igualmente su comparación de la práctica de colonización en la América Latina con el Bauernregeln en Europa, la expropiación de los campesinos; razón por la cual la diferencia entre Europa y las colonias, durante cierto tiempo, era menor. «Nuestra nobleza alemana es como estos bárbaros, y los antiguos dueños indígenas son nuestros infelices campesinos que son expulsados en Mecklenburg de sus fondos de tierra». Inusual pero correcta igualación de los regímenes en Europa y América debida al mismo régimen económico-social.

La Internacional de los colonialistas europeos

Humboldt informa a sus lectores por qué no detalla en sus escritos las diferentes nacionalidades de los colonialistas, adjudicándoles, de manera general, su estatuto de «europeos», aunque ni siquiera todos los países europeos tenían colonias. El lector de hoy debe saber que Humboldt concebía, como la mayoría de sus contemporáneos, la «revolución americana» contra los colonialistas europeos como un conjunto o sucesión de tres revoluciones parciales: primera, la norteamericana de los que más tarde, en 1764, fueron llamados Estados Unidos; segunda, la revolución de los esclavos negros en el Caribe (específicamente en Haití) de 1791; y tercera, las guerras latinoamericanas de liberación del yugo europeo en 1810. Eso explica, entre otras razones, el excesivo uso del vocablo Europa por Humboldt, considerando también los Estados Unidos como ex-colonia británica, no-europea, que no tiene nada que ver con el actual papel de los Estados Unidos en el mundo.

Humboldt escribió, en febrero de 1804, respecto de la nacionalidad de los colonialistas europeos: «disputar qué nación ha tratado a los negros con más humanidad significa burlarse de la palabra "humanidad" y preguntarse si es

más agradable hacerse rajar el vientre o hacerse torturar, eso quiere decir preguntar [...] si los españoles han cometido más crueldades en América que los franceses e ingleses en las Indias Occidentales». Todos los colonialistas son europeos, según él, no importa su nacionalidad (lo que no significa que todos los europeos sean colonialistas), hecho en el cual insiste Humboldt.

Como instrumento principal de la lucha contra las escisiones de los habitantes del Continente americano y como garantía de su unidad, él ve la unión americana en un solo Estado americano. Pero también veía la posibilidad de un Estado Libre Africano en el Caribe, así como la ilusoria unidad de todos los países americanos incluidos los futuros Estados Unidos.

Humboldt abogaba para una unión mundial de los pueblos por la que, según él, los medios más apropiados serían «mezcla» y «contacto», que resulta de su visión histórica de la Antigüedad, del Helenismo, del Oriente Próximo, de las campañas de Alejandro Magno y, finalmente, exigiendo la fusión entre el Oeste y el Este. Con esta visión universalista termina este balance suyo del clásico colonialismo europeo, no sin mencionar en su visión crítica del colonialismo clásico el capitalismo igualmente originario en Europa, que ya había reconocido en Cuba durante su dos visitas.

El *auri sacra fames*, el afán de juntar dinero era para Humboldt el principal móvil y característica del hombre moderno, repitiendo lo ya dicho por Bartolomé de las Casas, quien aseguraba que Europa era la partera del capitalismo «latinoamericano», cuya primera y más importante sección era el capitalismo azucarero de Cuba. El nacimiento de esta variante exótica de la nueva sociedad y modo de producción, un capitalismo estrechamente unido a la esclavitud imperante en las plantaciones de azúcar, fue comprobado por él a comienzos del siglo XIX en su *Ensayo político sobre la isla de Cuba.* En esas páginas denunció esta nueva economía neoesclavista. La esclavitud no era para él solo una metáfora de la opresión y explotación de obreros en general, como más tarde lo sería para los críticos europeos del capitalismo del siglo XX, sino que se refería tanto a la dependencia *personal* heredada de la Antiguedad como a la dependencia *objetiva* característica del capitalismo moderno que se manifiesta en la doble limitación de la libertad de los esclavos trabajadores en Cuba. Humboldt reconocía la llegada de las relaciones del capital a América como la más joven y hasta entonces última etapa de la globalización. Su posicionamiento lo sitúa científicamente en la cercanía de Carlos Marx nacido en 1818, medio siglo después, como muestra su análisis económico de la llamada esclavitud negra:

> un esclavo negro cuesta probablemente con alimentos, vestido y medicamentos entre cuarenta y cinco, y cincuenta piastros, que significa con los intereses por capital, y menos los días festivos, más de veintidós soles por día; en cuanto que los alimentos, como gastos de producción a minimizar, son importados desde Buenos Aires: tasajo (carne seca), pescado salado, batatas y maíz. [...] un capitalista que en la actualidad quiere establecer una fábrica de azúcar que suministrará cada año dos mil cajas de azúcar, recibiría, vistos los actuales precios, un interés de 6 1/2 por ciento.[1]

1 Nótese que nunca habla, como era costumbre en la América Latina de entonces, de un fabricante de azúcar, de un «plantador» agrícola, sino del capitalista (industrial).

Esa es una casi perfecta descripción económica del régimen capitalista en Cuba, con todos los elementos necesarios para la comprensión de su funcionamiento. Los capitalistas coloniales de Cuba recurrían, en vez de al indirecto trabajo forzado usual en la península española, al trabajo forzado directo precapitalista. Humboldt veía una más alta gama de ganancias de los capitalistas en Cuba que en Europa como consecuencia del «salario» más bajo pagado a los esclavos, con una considerable reducción de los costos de producción, tomando en cuenta también el menor nivel de los precios de los alimentos en la Isla, y de la vida en general.

«Colonialismo» era, para Humboldt, algo así como una variante especial de la *acumulación primitiva del capital*. La llegada de las relaciones de producción capitalista encajaban en el marco de la globalización, y la acumulación de capital resultó muy favorable a los dueños de las plantaciones de azúcar. En su *Ensayo político sobre la Isla de Cuba* establecía una estrecha correlación entra la esclavitud y el capitalismo, el más temprano, por cierto, en la América Latina y el Caribe. Si más tarde los teóricos europeos verían la génesis del capitalismo en la explotación de los trabajadores asalariados por los capitalistas, la experiencia cubana le permitiría a Humboldt asociarla con la colonización ultramarina de América por los europeos. Para los parámetros normativos del capitalismo, la isla de Cuba, en medio del mar Caribe, resultó desde ese punto de vista, un laboratorio ideal donde se ensayó la gestación del capitalismo moderno, que apenas se iniciaba.

No es la primera vez que Casa de las Américas *acoge textos dedicados a la historieta o ilustra sus páginas con muestras del género. En 1997, y a propósito del centenario del cómic, ilustramos el número 207 con ejemplos de esa particular forma de expresión, e incluimos el enjundioso estudio de Miguel Rojas Mix: «"Los héroes están fatigados": el cómic cien años después». Al año siguiente se inauguró en la Casa la exposición* La gráfica política del 98, *preparada por la propia institución junto con el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, la Junta de Extremadura y la Universidad de Puerto Rico; nuestra entrega 211 fue ilustrada con materiales de esa exposición. Incluso décadas antes, en 1973, la revista reprodujo fragmentos de cómics que acompañaron un número (el 77) dedicado al tema* Imperialismo y medios masivos de comunicación. *Son los ejemplos más notables, aunque no los únicos.*

Esta vez hemos querido ser mucho más ambiciosos y dedicar un amplio dosier a la narrativa gráfica latinoamericana, género cada vez más maduro y diverso entre nosotros, y con un creciente número de cultivadores y lectores. Aunque intentamos dar una (breve) panorámica de autores y autoras, países, preocupaciones y estilos, es obvio que el resultado es solo uno de los muchos posibles: apenas el reconocimiento a un género cuya relevancia es ya indiscutible, y una invitación a adentrarnos en él.

SUSANA ESCOBAR FUENTES y FEDERICO AGUILAR TAMAYO*

Un mutante pisa fuerte: la narrativa gráfica latinoamericana. Visiones y encuentros

Un mutante ronda por los rincones desde el antiguo imperio azteca hasta los límites del Glaciar Perito Moreno; pasa por el rugido de la cultura maya, se extiende por el Caribe, la Cordillera de los Andes y la Amazonía. El mutante es orgánico, se mueve y cambia al paso agigantado de las transformaciones sociales y culturales que los pueblos latinoamericanos enfrentan todos los días. Ese mutante es la narrativa gráfica latinoamericana,

*

Susana Escobar Fuentes. Investigadora del fenómeno de la historieta, particularmente en el contexto latinoamericano. Entró al universo del cómic de la mano del proyecto independiente Cristóbal el brujo, del colectivo Ensamble Comics, primero como gestora y difusora del proyecto, después como investigadora y creadora de contenidos. Su camino hacia la investigación la llevó a realizar su tesis de maestría en torno al periodismo en historieta. Ha sido guionista de cómic para diversos proyectos colectivos como La familia mexicana de la editorial FLBLB, y piezas de cómic periodismo publicados en diarios nacionales e internacionales.

Federico Aguilar Tamayo. Es co-creador del personaje de historieta mexicano Cristóbal el brujo y fundador del colectivo y asociación Civil Ensamble Comics. Historietista, grabador, ilustrador, escultor y muralista. Doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas, maestro en Imagen Arte Cultura y Sociedad, licenciado en Artes Visuales. Como investigador indaga en el arte y su vínculo con las ciencias sociales como la antropología y la etnografía, de manera específica estudia la historieta y su expansión como dispositivo de investigación. Una de sus principales líneas de investigación son las leyendas populares y su representación a través del símbolo como elemento mediador entre lenguajes.

se alimenta de experiencias, saberes y discursos, de narrativas e historias compartidas; vemos levantar el vuelo de este ser hacia horizontes más cercanos a los pueblos, los trazos quieren transitar hacia una gráfica con identidad propia, algunos desean desprenderse de los gigantes occidentales y sus discursos, quieren viajar hacia la construcción de lo nuestro con miradas cada día más renovadas.

El presente artículo tiene como objetivo analizar un segmento importante de la amplia narrativa gráfica latinoamericana como es la historieta vinculada a diversas transformaciones sociales; su evolución, desarrollo y retos; buscamos describir algunas de sus características, entender los contextos de creación, así como exponer las principales problemáticas a las que se enfrentan los autores desde la creación, la edición, la investigación y la difusión.

Metodológicamente se recurre a libros, artículos académicos, periodísticos, documentos, memorias de congresos y recopilaciones de experiencias propias; no obstante, las piezas más importantes de este trabajo son los testimonios de artistas y personas relacionadas con la historieta, hombres y mujeres[1] que, desde el universo de la creación, la investigación, difusión, gestión y edición, han hecho diversos aportes al crecimiento de este mutante latinoamericano. Se

1 **Mariela Acevedo** (Argentina) es docente, investigadora, guionista y editora. Coordinadora de la revista *Clítoris,* sin duda uno de los proyectos editoriales más importante del Cono Sur en materia de reflexión, análisis y creación de la historieta feminista y las diversidades sociosexuales. Tiene un doctorado en Ciencias Sociales y es profesora de la Universidad de Buenos Aires. Sus investigaciones en el campo de la representación, la historieta para adultos, en especial hecha por mujeres, son relevantes y ahora imprescindibles.

Marcela Trujillo Maliki (Chile), conocida como Maliki, es una historietista, representante vital de la historieta latinoamericana hecha por mujeres, docente y tallerista. Junto a Sol Díaz, produce y conduce el podcast de cómic femenino *La Polola*. Es, además, coeditora de la revista *Brígida*. Su trabajo se centra en la exploración del yo a través de la novela gráfica autobiográfica. Su libro de cómic autobiográfico más reciente es *Diario Oscuro* (Penguin Random House, 2019).

César Carrizo (Argentina) es docente, historietista, ilustrador, muralista, diseñador gráfico, caricaturista y miembro fundador de Unhil. Autor del proyecto *Socializar la historieta*, que acerca la historieta a las escuelas como una valiosa herramienta pedagógica, rescatando nuestra cultura, historia e identidad. Es coordinador de la Fundación Artística Dibutopía. Referente y Capacitador en el Espacio de Historieta Digital Educativa de la Coordinación Provincial TIC del Ministerio de Educación de Tucumán.

Juan Acevedo (Perú) es un referente de la historieta latinoamericana, docente y tallerista. Creador del mítico personaje El Cuy y autor del libro *Para hacer historietas*, obra fundamental traducida a varios idiomas por sus aportes teórico-prácticos en torno al mundo de la narrativa gráfica con una consigna: la democratización del arte y la experiencia artística a través de la historieta, especialmente como una herramienta de resistencia cultural en las clases populares.

José CampoH (Colombia), desde Cali, ha impulsado una serie de iniciativas para posicionar al cómic como un lenguaje que se relaciona con la historia, la memoria, las problemáticas sociales, la cultura popular, la antropología. Es ilustrador, caricaturista y creativo de la Fundación Calicomix, organizadora del festival homónimo, un referente de eventos de historieta latinoamericana e internacional.

les hicieron preguntas abiertas con el objetivo de recoger sus opiniones acerca de la narrativa gráfica latinoamericana, particularmente en el campo social, sus características, retos y obras importantes según su experiencia. Las respuestas, como era de esperarse, fueron diversas. Al final se trata de un debate cuyo punto en común es construir horizontes de comprensión hacia nuestro lugar como historietistas en Latinoamérica.

A lo lejos el mutante pisa fuerte y, claro, de su cuerpo multifacético salen voces distintas, emanan opiniones y sentidos, se componen de experiencias e historias. Este ser nació diverso y crece al ritmo de la tinta latinoamericana que corre por sus venas.

***

Aún no se ha escrito la gran historia de la narrativa gráfica latinoamericana, aunque existen loables esfuerzos; nombramos por ejemplo la colección de libros teóricos *La historieta latinoamericana*, del colectivo argentino La bañadera del Cómic y coordinada por Hernán Ostuni, que recoge la trayectoria de la historieta en los diferentes países de Latinoamérica. En sus cuatro tomos (2008) revisa la aparición del fenómeno y autores importantes de Cuba, Chile, Uruguay (tomo I), Bolivia, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Venezuela (tomo II), Brasil (tomo III) y México (tomo IV). En la presentación de la colección, escrita por Fernando García, este expresa:

> La historia de la historieta latinoamericana no está solamente en sus papeles impresos. Está en la memoria de sus gentes, en la calle y en las bibliotecas, en los cruces referenciales de autores, obras y lectores, en los exilios forzados, en las palabras y en los silencios, en los sobreentendidos y los malos entendidos, en la apropiación de parámetros extranjeros, en la fusión de lo impuesto y lo naturalmente propio. Hablar de historieta latinoamericana es, entonces, hablar de injusticia social, de persecución política y liberaciones, de izquierdas, centros y derechas, del ejercicio responsable de la ciudadanía [*Tebeosfera*, 2022].

Un trabajo minucioso de seguimiento a autores latinoamericanos es el que hace el blog del maestro tucumano César Carrizo (2022) en un espacio de encuentro que él llama *América Latinta*. Por su parte, el mexicano Juan Navarrete, en *El historietólogo* (2019), hace también un mapeo de la narrativa gráfica latinoamericana a través de entrevistas que ha realizado a autores y autoras del sur del Continente.

Queremos mencionar de manera especial el enorme trabajo realizado desde la *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta* (Editorial Pablo de la Torriente, 2001), publicación cubana que reunió por primera vez una serie de ensayos de orden académico y reflexivo en torno al vasto universo del cómic latinoamericano. Fue un esfuerzo mayor que

inició la editorial Pablo de la Torriente y que durante casi una década –hasta junio de 2009 de manera trimestral–, dio espacio a diferentes voces importantes de la región como Caridad Blanco, Waldomiro Vergueiro, Jorge Montealegre, Norberto Buscaglia, Armando Bartra, Carlos María Federici, Hernán Ostuni, Carlos Alberto Villegas, entre otras. Editada por el maestro Manuel Pérez Alfaro (Cuba) y Dario Mogno (Italia), esta revista es sin duda el referente más importante de investigación de la historieta latinoamericana. El sitio *Tebeosfera* pudo recuperar todos los archivos digitales de los treinta y siete números con acceso libre a través de su portal.

Como toda historia, la de la historieta latinoamericana está llena de hoyos y vacíos, muchas veces plagada de lugares comunes, o dotadas de arbitrariedades historiográficas; en fin, creemos que hoy en día, quizá, es más necesario un amplio debate crítico, que consagrar autores de manera solemne en páginas de una gran Historia.

Observamos también que, con la llegada de Internet en los albores del siglo XXI, la Historia de la narrativa gráfica latinoamericana ha comenzado a escribirse de otra manera (Tandem Cómics, 2022), fuera del canon, se escribe a partir de narrativas propias y necesidades particulares; por ejemplo, la búsqueda de genealogías hechas por mujeres historietistas. El trabajo colaborativo y organizado de narradoras gráficas latinoamericanas ha dado como resultado obras y documentos ahora fundamentales para reivindicar el trabajo de las mujeres en la historieta latinoamericana; no solo como dibujantes, guionistas o caricaturistas, sino desde el campo de la investigación, la edición, gestión y difusión de obras. Algunos de estos trabajos son la exposición y libro *Coordenadas Gráficas: Cuarenta historietas de autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (Chávez, 2020), desde Chile el *Catálogo Mujeres chilenas en la historieta* (Lavín, Aguayo, y Cárcamo, 2021), la *Lista de comiqueras mexicanas* hecha por la narradora gráfica Virus Visal (2021), y desde Argentina la *Antología de historietistas contemporáneas argentinas PIBAS* (Lombardo et al., 2019).

Por otro lado, están los eventos organizados por comunidades que van tejiendo redes con tenacidad, de manera autogestiva y colectiva. Son encuentros que buscan entrelazar esfuerzos en la difusión, el análisis y la reflexión entre diversos autores y autoras de la narrativa gráfica latinoamericana. Es el caso por ejemplo del Festival Calicomix, espacio para divulgar la creación colombiana y de otros puntos de Latinoamérica. Este festival se realiza desde la década de los noventa y, al día de hoy, es ya un referente en los eventos de historieta latinoamericana. Otro encuentro que ha cobrado relevancia en los últimos años es *Dibujos que hablan*. El encuentro de crítica, historia y estética de las narrativas dibujadas, un importante evento organizado por la Corporación Cultural de la Universidad de Santiago de Chile, lleva siete ediciones y desde 2017 ha marcado un camino de reflexión en torno a la historieta latinoamericana en voz de sus protagonistas.

Mención aparte necesita el Festival Internacional Viñetas con Altura en Bolivia, que durante dieciocho años ininterrumpidos propició el encuentro entre historietistas nacionales, de Latinoamérica y el mundo. Su última edición fue en noviembre de 2020, esperemos que pronto reanuden actividades. Ha habido otros esfuerzos de ediciones únicas que de igual forma han

favorecido la construcción de un pensar latinoamericano en torno a la historieta, como es el caso del Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias, organizado por la Universidad de Buenos Aires; o el Encuentro Internacional de Historieta Educativa Chiapas 2015, organizado de manera independiente por Ensamble Cómics A.C. Dibutopía y Latino Toons, junto con la Escuela Normal Superior del Estado de Chiapas, México. Finalmente, un antecedente importante de estos encuentros fue el Taller Internacional de Encuentro entre Historietistas en Cuba en 2008, organizado por la Editorial Pablo de la Torriente, la Unión de Periodistas de Cuba, el Instituto Internacional de Periodismo «José Martí» y la Feria Internacional del Libro de La Habana.

A la par, también se ha desarrollado el interés por la investigación de la narrativa gráfica. En la última década, numerosos trabajos académicos de tesis de licenciatura y posgrado en diversas universidades han dado un espacio importante a la reflexión e investigación en torno a la historieta latinoamericana. Mencionamos aquí dos espacios fundamentales para el desarrollo de estos estudios: el encuentro *Dibujos que hablan* y la conformación de la Red de investigadores e investigadoras de narrativa gráfica (RING), ambos en 2022.

Todo este contexto y el surgimiento de espacios de creación y difusión independientes han sabido llevar a la narrativa gráfica latinoamericana a los escaparates mundiales con sus propios rasgos distintivos.

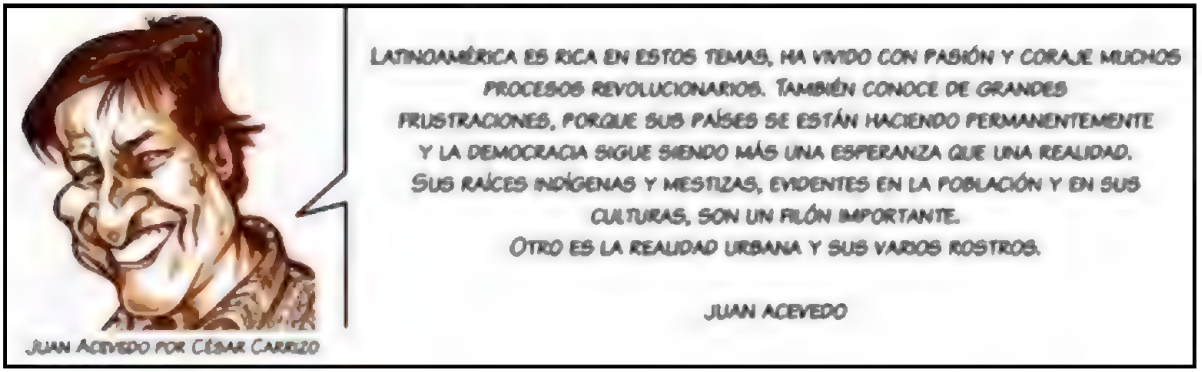
En este artículo partimos de dos expresiones centrales que, según observamos, han dotado de identidad a la narrativa gráfica contemporánea; son campos en los que el desarrollo reciente es notable para describir el rostro de nuestro mutante.

La historieta social e histórica

Este mutante parte del precedente de la conquista y la colonización; y nació justo en medio de la tenaz llama de la rebeldía y resistencia de los pueblos. Sus pies se conectan con historias comunes de violencia, opresión, desigualdad y corrupción; las sociedades latinoamericanas han pasado y pasan por realidades tan dolorosas que su grito se extiende en las expresiones del arte y la cultura; transformadas en lo que Pedro Pablo Gómez Moreno y Walter Mignolo (2012) entienden como *estéticas decoloniales*.[2] Mucho del trabajo de la historieta en Latinoamérica justamente fija la mirada en el pasado y la memoria histórica; revisa, aunque duela, *la herida colonial*, echando mano de la búsqueda de un lenguaje propio, elementos identitarios y reconfiguraciones estéticas a partir de las experiencias subjetivas de quienes dibujan historietas (Scorer, 2020).

2 El imperialismo y el colonialismo son esferas que reproducen pensamientos y prácticas racistas, clasistas y patriarcales que tenemos que advertir y desarticular. Estas diferencias han provocado una herida y justo el punto en común de lo decolonial es la aceptación o asimilación de la herida colonial, esta nos afecta porque trabaja sobre la dignidad humana a partir de la desigualdad y la diferenciación (Gómez y Mignolo, 2012).

A continuación, proponemos una clasificación que no pretende ser definitoria, sino que busca colaborar en el entendimiento de la narrativa gráfica centrada en temáticas sociales, históricas y políticas de Latinoamérica. Muchas de las veces se imbrican una sobre otra como piezas fundamentales de nuestro propio rompecabezas identitario. Inspiradas en las historias de brutalidad y horror de las dictaduras en Chile, Argentina, Uruguay, Brasil, la guerra sucia en México, las narraciones sangrientas de las guerrillas en Centroamérica, y los conflictos políticos violentos en el Perú y Colombia. El fantasma de la esclavitud y el racismo, la desaparición forzada, la represión de las fuerzas policiacas y militares, la pobreza, la contaminación y el ataque sistemático de las voces disidentes.


LATINOAMÉRICA ES RICA EN ESTOS TEMAS, HA VIVIDO CON PASIÓN Y CORAJE MUCHOS PROCESOS REVOLUCIONARIOS. TAMBIÉN CONOCE DE GRANDES FRUSTRACIONES, PORQUE SUS PAÍSES SE ESTÁN HACIENDO PERMANENTEMENTE Y LA DEMOCRACIA SIGUE SIENDO MÁS UNA ESPERANZA QUE UNA REALIDAD. SUS RAÍCES INDÍGENAS Y MESTIZAS, EVIDENTES EN LA POBLACIÓN Y EN SUS CULTURAS, SON UN FILÓN IMPORTANTE. OTRO ES LA REALIDAD URBANA Y SUS VARIOS ROSTROS.
JUAN ACEVEDO
JUAN ACEVEDO POR CÉSAR CARRIZO

LA NARRATIVA GRÁFICA LATINOAMERICANA ESTÁ MUY IDENTIFICADA CON SUS PROCESOS DE MEMORIA E HISTORIA Y EL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO. DESDE MÉXICO HASTA ARGENTINA ENCUENTRAS VARIOS PROCESOS GRÁFICOS INTERESANTES.
JOSÉ CAMPOH
AUTORRETRATO JOSÉ CAMPOH

Historieta autobiográfica

Lo personal es político, la autobiografía en historieta es un género que revisa a partir de la mirada íntima y cotidiana, la vida social y políticas de los países latinoamericanos; hay una búsqueda de reivindicar la voz común, de contar las historias pequeñas pero fundamentales
Es a través de la narrativa gráfica autobiográfica que las personas creadoras de historietas buscan contar historias más amplias que se conectan desde lo común; también documentan la experiencia desde la honestidad, el humor, la autocrítica y el valor de la voz propia.

Historieta histórica y documental

Ha tenido un gran desarrollo en Latinoamérica
Por un lado existe la necesidad autoral de revisar la Historia oficial y voltear la moneda para narrar otras historias, mínimas, marginadas, silenciadas y censuradas.

Su base es la investigación, la documentación y, sobre todo, la escucha de voces diversas, la recuperación de la memoria histónca a través de la oralidad

No se trata de grandes relatos históricos, sino de reflejar la realidad, los conflictos políticos y sociales, principalmente las historias de represión y violencia, el trabajo comunitario y la organización de los pueblos en la defensa de sus territorios, culturas, y formas de vida.

Periodismo en historieta

Conocido también como cómic periodismo, este género ha comenzado a ocupar un espacio fundamental dentro de la narrativa gráfica de no ficción

Basado en la entrevista y la observación de la realidad social, de las problemáticas de los países latinoamericanos, el periodismo en historieta es un género que une arte y comunicación.

Los principales géneros periodísticos llevados al lenguaje de la historieta son el reportaje, la crónica y la entrevista

Estos materiales suelen hacerse por equipos multidisciplinarios que reúnen a profesionales de la narrativa gráfica, el periodismo, la historia, la antropología y el diseño.

Recurren a la investigación documental y de campo, y en los últimos años hay un pujante ejercicio de este género en toda Latinoamérica

Historieta activista

Ha ido de la mano del humor gráfico y la caricatura política en publicaciones propias de los movimientos sociales; sin embargo, en los últimos años, la historieta con fines de denuncia se ha consolidado a través de novelas gráficas o recopilaciones de historietas temáticas.

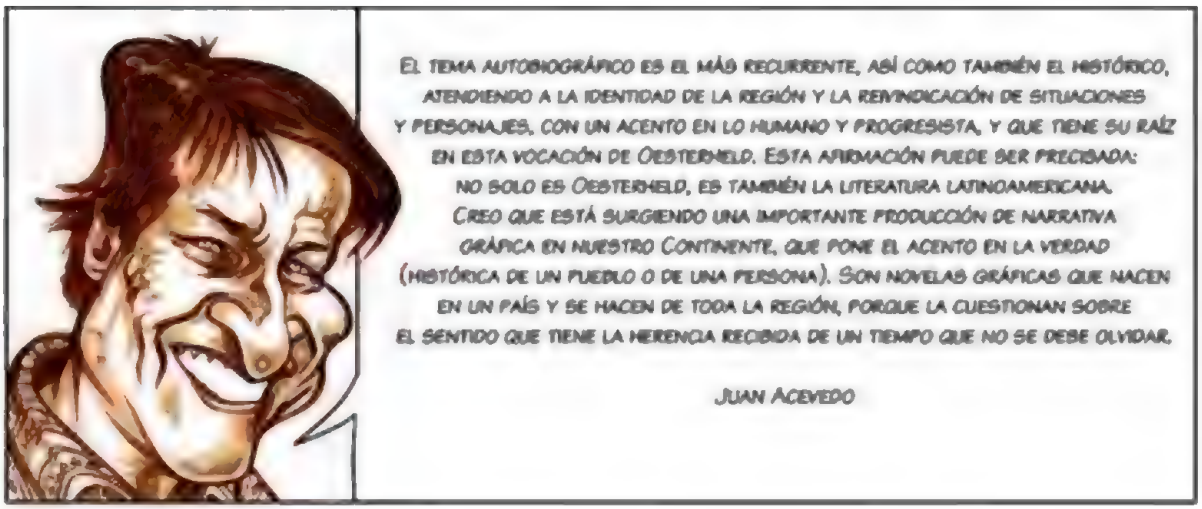
En la América Latina los movimientos feministas y por l@s desaparecid@s son los que más han recurrido a la historieta de denuncia.

Las temáticas abordadas son una forma de protesta en contra de la crisis mundial, económica, social y ambiental. Además se preocupan por la recuperación de la memoria y la búsqueda de justicia.

Se relaciona directamente con los movimientos sociales y las historias de resistencias

Estos cómics se centran en la escucha de las personas silenciadas, las minorías y las víctimas.

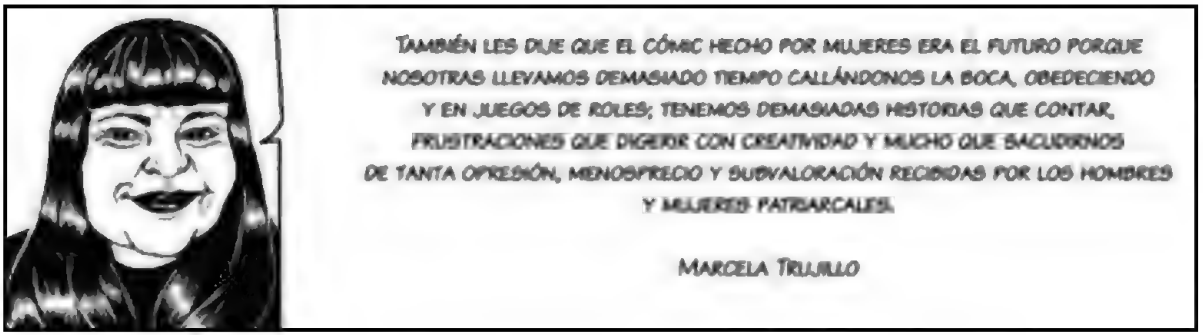
HACE TRECE AÑOS IMPARTÍ MI PRIMERA CLASE DE CÓMIC EN LA UNIVERSIDAD. EN ESA ÉPOCA YO SOLO TENÍA OJOS Y CORAZÓN PARA EL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO, PENSABA QUE INVENTAR HISTORIAS ERA INNECESARIO, ¿PARA QUÉ? SI LO QUE NOS PASABA ERA SUFICIENTE, REAL, PODEROSO, PROPIO Y AUTÉNTICO. ASÍ, LA MAYORÍA DE LO QUE ENSEÑÉ ERA AUTOBIOGRAFÍA. NO SÉ SI LO QUE YO PENSÉ LO PENSARON OTRAS AUTORAS, PERO LA NARRATIVA GRÁFICA LATINOAMERICANA HA SIDO ESENCIALMENTE AUTOBIOGRÁFICA O AUTOFICCIONADA (POWER PAOLA, DELIUS, SOLE OTERO, MARÍA LUQUE, SOL DÍAZ, NATCHULETA, CATABU, GAY GIGANTE, VICENTE COCIÑA, ANTONIETA CORVALÁN, CAROLA JOSEFA, FRANNERD, ANTONIA BAÑADOS, CLARA LAGOS, CONSTANZA SALAZAR, JAZMÍN VARELA, CAMILA TORRE NOTARI, SINDY ELEFANTE, LA WATSON, BEF, DECUR, GUSTAVO SALA, JESÚS COSSIO, ENTRE OTRES).
MARCELA TRUJILLO
AUTORRETRATO, MARCELA TRUJILLO


EL TEMA AUTOBIOGRÁFICO ES EL MÁS RECURRENTE, ASÍ COMO TAMBIÉN EL HISTÓRICO, ATENDIENDO A LA IDENTIDAD DE LA REGIÓN Y LA REIVINDICACIÓN DE SITUACIONES Y PERSONAJES, CON UN ACENTO EN LO HUMANO Y PROGRESISTA, Y QUE TIENE SU RAÍZ EN ESTA VOCACIÓN DE OESTERHELD. ESTA AFIRMACIÓN PUEDE SER PRECISADA: NO SOLO ES OESTERHELD, ES TAMBIÉN LA LITERATURA LATINOAMERICANA. CREO QUE ESTÁ SURGIENDO UNA IMPORTANTE PRODUCCIÓN DE NARRATIVA GRÁFICA EN NUESTRO CONTINENTE, QUE PONE EL ACENTO EN LA VERDAD (HISTÓRICA DE UN PUEBLO O DE UNA PERSONA). SON NOVELAS GRÁFICAS QUE NACEN EN UN PAÍS Y SE HACEN DE TODA LA REGIÓN, PORQUE LA CUESTIONAN SOBRE EL SENTIDO QUE TIENE LA HERENCIA RECIBIDA DE UN TIEMPO QUE NO SE DEBE OLVIDAR.
JUAN ACEVEDO

La historieta latinoamericana hecha por mujeres

El mutante se mira y reconoce su naturaleza diversa, femenina, otra; ha tomado demasiado tiempo reconocer la narrativa gráfica latinoamericana hecha por mujeres. Ha tenido que pasar una serie de revoluciones feministas para que las creadoras tomen su lugar en la historieta en nuestros países. La lucha por las reivindicaciones político-estéticas de las creadoras es, sin duda, una de las características más importantes de la narrativa gráfica latinoamericana contemporánea. Son ellas las que han indagado en sus propias genealogías para develar

su talento. Ellas han puesto la mirada en la búsqueda de identidades artística, política y estéticamente honestas y subjetivas. Son las mujeres las que más han explorado el género autobiográfico, las temáticas de la diversidad sexual, el análisis y la autorrepresentación del cuerpo como dispositivo de liberación y conocimiento artístico (Escobar, 2020); han apostado por la autopublicación, la colectividad, el encuentro y el trabajo en común, se han sumado activamente a los movimientos sociales, principalmente a los movimientos feministas y las luchas por la memoria y la justicia.


También les dije que el cómic hecho por mujeres era el futuro porque nosotras llevamos demasiado tiempo callándonos la boca, obedeciendo y en juegos de roles; tenemos demasiadas historias que contar, frustraciones que digerir con creatividad y mucho que sacudirnos de tanta opresión, menosprecio y subvaloración recibidas por los hombres y mujeres patriarcales.
Marcela Trujillo

Tengo una mirada especial sobre las autoras que producen en la América Latina y un corazoncito en el trabajo de la historieta feminista de Cintia Bolio y sus Puras Evas en México. Las autoras y las identidades disidentes produjeron una verdadera renovación en términos temáticos y estéticos en los circuitos de Argentina, Chile y Brasil donde se han gestado comunidades alrededor de Festivales como Lady Comics, Vamos las Pibas o Comiqueras. En ese sentido, destaco en particular las intervenciones de Supnem y la colectiva Tetas Tristes en Chile, de revistas como Club Vampire o Las Fieras en Argentina y de publicaciones como Mina de HQ en Brasil, que discuten desde distintas coordenadas feministas y sexodisidentes lo que hasta hace poco era un campo hegemonizado por autores cisvarones.
Mariela Acevedo
CLITORIS
CLITORIS
Mariela Acevedo por Susana Escobar

Publicaciones creadas por mujeres con diversas temáticas

REVISTA BRÍGIDA. Publicación que inicia de la mano de Pati Aguilera, Sol Díaz, Marcela Trujillo (Maliki), y bajo la edición de Isabel Molina en Chile de 2018. En ella se reunieron trabajos de narradoras gráficas latinoamericanas con la intención de visibilizar el arte hecho por mujeres en el universo de la historieta.

REVISTA CLÍTORIS. Dirigida por Mariela Acevedo. Se ha constituido como un referente en la narrativa gráfica feminista, pues combina el análisis académico de la historieta, deconstruye relatos y narrativas en torno a temáticas como el feminismo transgénero, la violencia, el uso de estereotipos en medios de comunicación y productos culturales como el cine, la televisión y la industria editorial.

COLECTIVO TETAS TRISTES. Está conformado por cuatro ilustradoras y narradoras gráficas chilenas que se expresan por medio de un *artivismo feminista* a través de la historieta. Emma Trueck, Desobediencia Visual, Nikolo y Supnem conforman este colectivo creado en 2015, que ha organizado talleres de historieta feminista, muestras colectivas de autoras y, sobre todo, han participado en las protestas sociales feministas en Chile.

REVISTA LA OTRA DAMITA. Editada en Perú por la historietista Brenda Liz Román, es una publicación que surgió en 2018, primero para dar espacio a mujeres artistas de la narrativa gráfica peruana alrededor de diversos temas como la salud, el dinero, el amor. Posteriormente, Brenda invitó a narradoras gráficas de otros países latinoamericanos, haciendo de esta revista una ventana a la creación historietística hecha por mujeres.

Los rasgos diversos del mutante

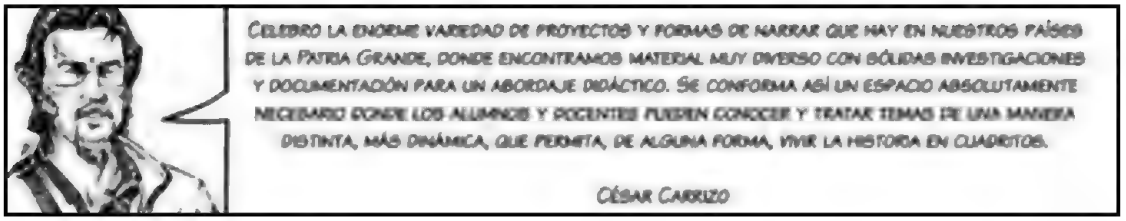
En Latinoamérica hay un proceso de experimentación en la narrativa gráfica; se han hecho tesis en formato de historieta como es el caso de Iván Zigarán, historietista argentino que presentó en 2018 *El monte, crianza y predación* (Zigarán, 2019), primera tesis conocida en español en formato cómic, con la que obtuvo la licenciatura de Antropología en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. También se ha experimentado con la poesía dibujada: un ejemplo es el artista mexicano Alfredo Ballesteros, conocido como Verde Agua, quien ha trabajado lo que él mismo nombra *poemarios visuales* en formato de historieta (Ballesteros, s/f).

Por otro lado, hay una incursión de disciplinas como la medicina y el campo de la salud para ir más allá de la infografía y explorar lenguajes provenientes de la narrativa gráfica. Aarón Pedraza, investigador, docente y divulgador mexicano –creador del canal de YouTube *Taller de análisis de narrativa gráfica y docencia* (Pedraza, s/f)–, nos explica las evoluciones que él ha observado en el medio:

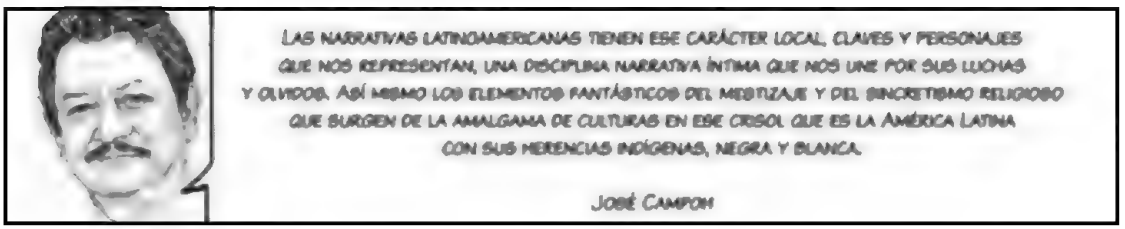
> Es visible que los caminos de la narrativa gráfica a nivel mundial también están dándose en Latinoamérica: la medicina gráfica –con el trabajo de la peruana Trilce García y la colombiana CabizBaja–, la experimentación del argentino Jorge Quien o el campo de los fanzines con los peruanos Amadeo y Renso González y su festival Carboncito, pero también el trabajo editorial que está consolidando la producción colombiana y, algo que me interesa mucho, encuentros como el de Chile, *Dibujos que hablan*, organizado entre otros por Vicente Plaza –otro autor muy importante– y que dejan ver el interés que se ha consolidado alrededor del medio, ya con un tinte más académico y dando su reconocimiento al trabajo autoral [Aarón Pedraza, entrevista, 2022].

La historieta en la web y el webcomic, por su parte, se han expandido a través de diferentes plataformas en Internet donde los creadores y las creadoras han encontrado un foro para dar a conocer sus obras y difundir materiales. Un ejemplo de ello es la artista chilena Panchilei (2022), el periodismo en historieta web publicado por Alexandre de Maio (2020) en Brasil, o el del diario español *El País*; el trabajo de Germán Andino sobre la violencia en Honduras, *Cambiemos números por barcos piratas* (2016), o el reportaje *Barcos a la deriva: sustracción parental, víctimas de sus propios progenitores* (Escobar et al., 2022). En Perú está el trabajo de Jesús Cossío, Nelly Luna y Jason Martínez (2016)*; La guerra por el agua*, o *Choqueyapu, un río enfermo que nos alimenta* (2018) en Bolivia, una investigación de Carla A. Hannover Vásquez, Gabriel Díez Lacunza y Milen Saavedra Rodríguez con dibujos de Joaquín Cuevas. Además, todo el trabajo del sitio web colombiano *Vorágine* (2022) y muchos ejemplos más; sin considerar las propuestas que se gestan en plataformas como *Webtoon*, para lo cual necesitaríamos un espacio más amplio de reflexión y análisis.

Otro ámbito de desarrollo es la historieta educativa, y ahí César Carrizo es uno de los maestros que ha propuesto la introducción de la narrativa gráfica en el campo de la educación latinoamericana, lo que él llama *Socializar la historieta*:

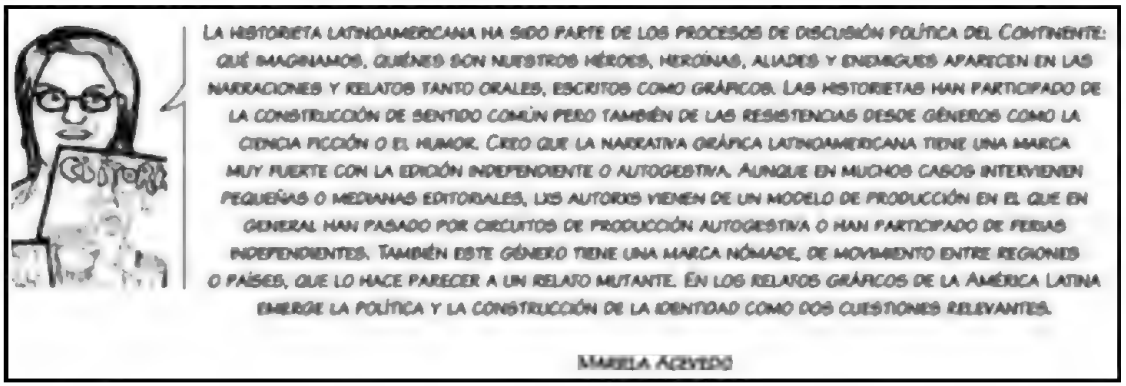

CELEBRO LA ENORME VARIEDAD DE PROYECTOS Y FORMAS DE NARRAR QUE HAY EN NUESTROS PAÍSES DE LA PATRIA GRANDE, DONDE ENCONTRAMOS MATERIAL MUY DIVERSO CON BÚSQUEDAS INVESTIGACIONES Y DOCUMENTACIÓN PARA UN ABORDAJE DIDÁCTICO. SE CONFORMA ASÍ UN ESPACIO ABSOLUTAMENTE NECESARIO DONDE LOS ALUMNOS Y DOCENTES PUEDEN CONOCER Y TRATAR TEMAS DE UNA MANERA DISTINTA, MÁS DINÁMICA, QUE PERMITA, DE ALGUNA FORMA, VIVIR LA HISTORIA EN CUADRITOS.
CÉSAR CARRIZO

De esta manera estamos frente a un escenario de múltiples pistas. La necesidad de articularnos como región artística con imaginarios comunes se traduce en el interés por incursionar en terrenos novedosos con temáticas propias.


LAS NARRATIVAS LATINOAMERICANAS TIENEN ESE CARÁCTER LOCAL, CLAVES Y PERSONAJES QUE NOS REPRESENTAN, UNA DISCIPLINA NARRATIVA ÍNTIMA QUE NOS UNE POR SUS LUCHAS Y OLVIDOS. ASÍ MISMO LOS ELEMENTOS FANTÁSTICOS DEL MESTIZAJE Y DEL SINCRETISMO RELIGIOSO QUE SURGEN DE LA AMALGAMA DE CULTURAS EN ESE CRISOL QUE ES LA AMÉRICA LATINA CON SUS HERENCIAS INDÍGENAS, NEGRA Y BLANCA.
JOSÉ CAMPOY

Parece que poco a poco encontramos las voces latinoamericanas desprendidas de los cánones occidentales; quizá con pasos lentos y a veces cansados, el mutante nació a partir de las necesidades estéticas de los artistas de narrativa gráfica con voces maduras y profundas, conocedoras del lenguaje visual y las expresiones artísticas, alejándose de la banal folclorización, el discurso propagandístico y panfletario, o la excesiva didáctica.

Y si bien es cierto que día a día la reivindicación de la historieta como disciplina artística aún tiene mucho camino por andar en Latinoamérica, es verdad, como dice la maestra Trujillo, que la narrativa gráfica y sus protagonistas han trabajado a contracorriente para colocarla en el escenario del arte contemporáneo de la región.


LA HISTORIETA LATINOAMERICANA HA SIDO PARTE DE LOS PROCESOS DE DISCUSIÓN POLÍTICA DEL CONTINENTE: QUÉ IMAGINAMOS, QUIÉNES SON NUESTROS HÉROES, HEROÍNAS, ALIADES Y ENEMIGUES APARECEN EN LAS NARRACIONES Y RELATOS TANTO ORALES, ESCRITOS COMO GRÁFICOS. LAS HISTORIETAS HAN PARTICIPADO DE LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO COMÚN PERO TAMBIÉN DE LAS RESISTENCIAS DESDE GÉNEROS COMO LA CIENCIA FICCIÓN O EL HUMOR. CREO QUE LA NARRATIVA GRÁFICA LATINOAMERICANA TIENE UNA MARCA MUY FUERTE CON LA EDICIÓN INDEPENDIENTE O AUTOGESTIVA. AUNQUE EN MUCHOS CASOS INTERVIENEN PEQUEÑAS O MEDIANAS EDITORIALES, LXS AUTORXS VIENEN DE UN MODELO DE PRODUCCIÓN EN EL QUE EN GENERAL HAN PASADO POR CIRCUITOS DE PRODUCCIÓN AUTOGESTIVA O HAN PARTICIPADO DE FERIAS INDEPENDIENTES. TAMBIÉN ESTE GÉNERO TIENE UNA MARCA NÓMADE, DE MOVIMIENTO ENTRE REGIONES O PAÍSES, QUE LO HACE PARECER A UN RELATO MUTANTE. EN LOS RELATOS GRÁFICOS DE LA AMÉRICA LATINA EMERGE LA POLÍTICA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COMO DOS CUESTIONES RELEVANTES.
MARIELA ACEVEDO

A partir de estas reflexiones concluimos:

Caracteristicas de la Narrativa Gráfica Latinoamericana
El humor y la sátira
Un recurso estético más que esblisbco es el uso de la sátira y el humor en la narrativa gráfica latinoamericana, debido a la herencia del cartón político en el diarismo La capacidad de reírse de los defectos e historias propias, la certeza al crear personajes totalmente irónicos, así como la habilidad de hacer crítica mordaz a través de la risa, el sarcasmo y la ironía, son un rasgo esencial
La oralidad
La narrativa gráfica latinoamericana ha recuperado, de manera discursiva, el relato popular, las formas particulares del habla del español, el portugués y las lenguas indígenas Los artistas recurren a la diversidad sonora del lenguaje escrito y visual Se han interesado en recuperar las leyendas, los testimonios, los cuentos populares de la mano de la etnografía y la antropología
Lo político-estético
En los últimos años la narrativa gráfica latinoamericana se ha decantado por temáticas vinculadas con lo social y la escritura feminista con una fuerte carga hacia la historieta autobiográfica y el artivismo Hay, sin embargo, algunos aspectos a destacar la autorrepresentación la conciencia individual y colectiva, la vida de las ciudades y la tensión con las provincias Además existe un giro significativo hacia la exploración de las sensibilidades y subjetividades humanas, así como hacia la profundidad del ser de manera situada La vinculación estético-política de las creaciones se ha marcado profundamente a través de procesos de resistencia con importantes rasgos de identidad, memoria y conciencia
«Otra característica es la temática regional con autores que conocen el terreno desde donde extraen las historias sobre nuestro rico pasado, el crudo presente en muchos casos, y un futuro para todos los gustos con el rescate de personajes históricos, mitos y leyendas, lugares y costumbres Navegamos en aguas conocidas que nos dan seguridad y solidez en nuestras Historietas» (César Camzo, 2022)
La autogestión
«La autogestión me parece la característica principal de la historieta latinoamericana que la acerca más a las obras europeas de países como Italia, Francia, Bélgica y España, que a las grandes editoriales y sistemas productivos de los cómics norteamericanos o el manga japonés Si bien esta anhelada autonomía empodera al individuo para alcanzar los objetivos, implica un mayor trabajo al planificar, programar, establecer metas y realizar una autoevaluación No solo eres investigador y guionista, ilustradora, historietista y colorista, sino también un trabajador en el arte de la difusión, generación de espacios, edición y publicación, distribución y, tal vez lo más difícil, gestión y ejecución de presupuestos» (César Camzo, 2022)

A pesar de los grandes esfuerzos de sus creadores para vitalizar la industria de la narrativa gráfica latinoamericana, y crear no solo un mercado para ella, sino además un espacio cultural y artístico para hacer del mutante una criatura propia, los pasos en esa dirección son lentos. Los retos son muchos: en el área académica las universidades deben ocuparse seriamente de la narrativa gráfica, abrir centros de investigación y educación formales como se hace en otras universidades de Occidente. Se debe poner especial atención en crear centros de documentación, archivo y catalogación como el enorme proyecto del maestro Rubén Eduardo Soto en Morelos, México: el Museo de la Caricatura y la Historieta «Joaquín Cervantes Bassoco», que se ha dedicado a recuperar, ordenar y analizar la historia de la historieta mexicana (Soto, 2022).

La creación de comitecas[3] o historietecas en centros educativos de todos los niveles debe ser otra iniciativa a potenciar. Además, son urgentes e imprescindibles la creación de políticas públicas en torno a la narrativa gráfica, pues son las instituciones del Estado las que tienen la obligación de apoyar firmemente y con presupuestos los encuentros que promuevan este arte, tal como se ha hecho en Chile, Colombia, México y Argentina, en donde las acciones son aún mínimas y aisladas, y la batalla por la reivindicación institucional apenas comienza.

Por otro lado, hay que incentivar con fuerza la historieta en lenguas indígenas y sumar la narrativa gráfica como un área de difusión para los artistas de los pueblos originarios latinoamericanos. Es muy importante fomentar la creación seria de historieta dirigida a las infancias, como señala el maestro Juan Acevedo: «no viéndolo desde el afán comercial, sino desde el sincero interés del autor en contactar con este sector fundamental de Latinoamérica».

Por último, hay dos aspectos urgentes que resolver respecto a nuestro mutante: el primero de carácter práctico y relacionado con la edición y distribución de nuestras obras a través de la región. Resulta casi imposible conseguir los materiales de colegas si no es a través de amistades que actúan como verdaderos enlaces. Dependemos tristemente de las editoriales españolas que con suerte publican nuestros libros y podemos adquirirlos a precios exorbitantes en nuestros propios países. Por ejemplo, es más fácil conseguir material de autores y autoras latinoamericanas en inglés, que en nuestra propia lengua o en portugués. A pesar del escenario adverso, no debemos abandonar la lucha, tal como Juan Acevedo lo resume magistralmente: «Vivir de hacer cómics es una realidad que aún no se democratiza en Latinoamérica, es un ideal que no se debe abandonar, aunque parezca una necedad; tenemos derecho a vivir del arte, cumplimos una labor que sigue bajo el estigma de la no remuneración» (Entrevista a Juan Acevedo, 2022).

Hay más retos y problemas que resolver, sin embargo, el mutante existe y camina por sí solo. El deber de quienes hacemos historieta es construir el sendero para que la marcha sea constante.

3 En países como Brasil, Colombia, Argentina, Chile y México se ha comenzado a hablar de las comitecas o historietecas con mayor seriedad, se trata de crear acervos exclusivos de narrativa gráfica en las bibliotecas escolares, universitarias, públicas y comunitarias. En México, un ejemplo exitoso de la integración de acervo bibliográfico de narrativa gráfica es la Comiteca de la Biblioteca Central Universitaria de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) que cuenta con más de tres mil ejemplares de historieta nacional, europea, norteamericana y asiática. Desafortunadamente son esfuerzos incipientes que no ven su reproducción en otros espacios.

La novela gráfica latinoamericana, y no solo ella, todas las modalidades de la historieta, en todos los formatos, impresos y virtuales, tiene que partir de lo que somos nosotros, y nosotros somos del mundo desde aquí. No tenemos que partir de otros modelos, sino de nosotros, desde nuestras historias y nuestras maneras de dibujar, lo que nos exprese.
Esas son las que más me interesa seguir.

Juan Acevedo

Creo que, como ocurre en otras áreas culturales, gran parte de la narrativa gráfica latinoamericana se ha levantado gracias a la influencia del trabajo que han hecho autoras y autores de EE.UU., Canadá, Francia, Alemania y Japón, y poco a poco ha devenido en lenguajes y temas propios de nuestras culturas latinoamericanas y locales. En términos técnicos y estructurales hay mucho potencial, pero el mercado es tan humilde en comparación con América del Norte, Europa y Asia, que avanzamos lentamente y con dificultad.

Marcela Trujillo

Los retos, en líneas generales, son de la edición: ampliar los círculos lectores, que haya políticas culturales que promuevan la creación y edición, que apoye a las y los autoras/es a crear y a editar sus trabajos y políticas públicas que promuevan la lectura de historietas en la escuela.

Mariela Acevedo

El reto principal para cada uno de los autores latinoamericanos es el de producir una obra de calidad, con una ácida y absoluta autocrítica, preguntándonos realmente si «¿esto es lo mejor que podemos hacer?», dejando de lado por un momento el encandilamiento que nos genera el entusiasmo de hacer lo que deseamos, autónomos, libres... En cada país o región existen proyectos independientes que deberían buscar una mayor integración para que, de manera colaborativa, se lleve adelante la gestión de espacios, difusión, acuerdos editoriales, de distribución y venta o convenios con grandes instituciones. Sin perder esa valiosa autonomía, es necesaria la unión en la gestión.

César Carrizo

Autorretrato, César Carrizo

Bibliografía:

Andino, Germán: «La violencia en Honduras contada en cómic», en *El País*, 2016 [recuperado el 28 de diciembre de 2020], disponible en <https://elpais.com/especiales/2016/el-habito-de-la-mordaza/>.

Arias, Daniela, Agustina Casot, Macarena García Cueva, et al.: *Pibas, antología de historietistas contemporáneas argentinas,* Hotel de las Ideas, 2019.

«Autoras Archivos Tandem Cómics», en *Tándem Cómics*, [recuperado el 16 de julio de 2022], disponible en <https://tandemcomics.mx/category/artistas/autoras/>.

Ballesteros, Alfredo: «Verde Agua Comics», en *Verde Agua Comics*, [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <https://verdeaguacomics.tumblr.com/post/169275922540/melancol%C3%ADa-3-el-desierto>.

Carrizo, César: «César Carrizo», 2022, disponible en <https://cesarcarrizo.blogspot.com/>.

Chávez, Carolina (ed.): *Coordenadas gráficas: Cuarenta historietas de autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica*, Córdoba, Ministerio de Asuntos Exteriores Unión Europea y AECID, 2020.

«CÓMIC», en *Vorágine*, 2022, disponible en <https://voragine.co/comic/>.

Cossio, Jesús, Amancio Nelly Luna, y Jason Martínez: «La guerra por el agua», en *Ojo público*, 2016 [recuperado el 3 de junio de 2020], disponible en <https://laguerraporelagua.ojo-publico.com/es/>.

De Maio, Alexandre: «Alexandre De Maio», [recuperado el 28 de diciembre de 2020], disponible en <https://alexandredemaio.com.br/projects>.

Dibujos que hablan: «Dibujos que hablan: crítica, historia, estética, narrativas gráficas, cómics, historietas», [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <https://dibujosquehablan.cl/>.

El historietólogo, 2019 [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <http://historietologo.blogspot.com/>.

Escobar Fuentes, Susana: «La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria», *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 32, No. 60, 2020, pp. 10-126

Escobar, Fuentes Susana, Federico Aguilar Tamayo, Idalia Candelas, y Félix SerranoVillalobos: «Sobrevivir ante el terremoto. Barcos a la deriva: sustracción parental, víctimas de sus propios progenitores», *El País*, [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <https://elpais.com/especiales/2022/testimonio-mujeres-mexicanas/>.

Gómez, Moreno Pedro Pablo, y Walter Mignolo: *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas Facultad de Artes ASA, 2012.

Hannover, Vásquez Carla, Gabriel Diéz Lacunza, Milen Saavedra Rodríguez, y Joaquín Cuevas: «Choqueyapu, un río enfermo que nos alimenta», [recuperado el 26 de diciembre de 2020], disponible en <https://www.connectas.org/especiales/choqueyapu>.

«Historieta Latinoamericana», en *Tebeosfera*, [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <https://www.tebeosfera.com/colecciones/historieta_latinoamericana_la_2008_la_banadera.html>.

Lavín, Vivian, María Eliana Aguayo, y Francisca Cárcamo (eds.): *Catálogo 2021. Mujeres chilenas en la historieta,* Chile, VLP Agency y Ministerio de la Culturas, las artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile, 2021.

Ostuni, Hernán, Mogno, Cristian Díaz, y Fernando García: *Historieta latinoamericana 1 Cuba, Chile y Uruguay*, Buenos Aires, Ediciones la Bañadera del Comic, 2008.

«Panchulei- Historieta e Ilustración», [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <https://www.panchulei.com/>.

Pedraza, Aarón: «(72) Taller de análisis. Narrativa gráfica y docencia. - YouTube», [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <https://www.youtube.com/>.

Red de investigadores e investigadoras de narrativa gráfica, disponible en <https://ringlatinoamerica.wordpress.com/>.

Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta, Editorial Pablo de la Torriente, 2001, [recuperado el 25 de marzo de 2020], disponible en <http://rlesh.mogno.com/>.

Scorer, James: *Comics Beyond the Page in Latin America*, California, UCL Press, 2020.

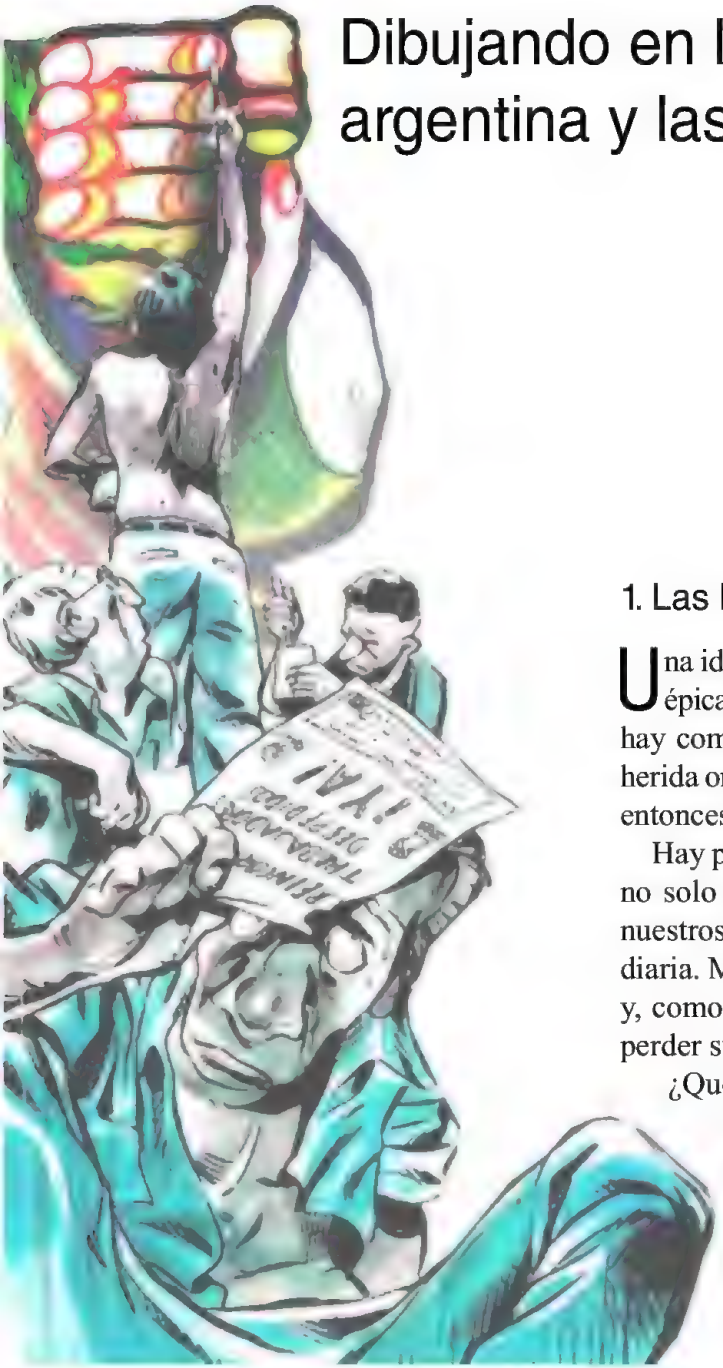
Soto Díaz, Rubén Eduardo: «Museo de la Caricatura y la Historieta Joaquin Cervantes Bassoco», [recuperado el 16 de julio de 2022], disponible en <https://www.facebook.com/museohistorietamexicana>.

Virus Visal: «Lista de comiqueras mexicanas», en *Lista de comiqueras mexicanas*, [recuperado el 27 de mayo de 2020], disponible en <http://virusvisal.com/lista-comiqueras/?fbclid=IwAR2Fo4C_KmTl_E_jVEvyVk73v8qQiXapzeMVVqkoEiNOswB0S-mc1cLjNjEw>.

Zigarán: «Inauguración de la muestra "El monte: crianza y predación"», Facultad de Filosofía y Humanidades / Universidad Nacional de Córdoba, 2019, [recuperado el 15 de julio de 2022], disponible en <https://ffyh.unc.edu.ar/noticias/04/2019/inauguracion-de-la-muestra-el-monte-crianza-y-predacion/>.

LAURA CRISTINA FERNÁNDEZ

Dibujando en la oscuridad: la historieta argentina y las crisis del nuevo siglo



«¡A la Humanidad se le venció la fecha hace rato!
¡Se pudrió todo!
¡Las calles están llenas de odio y resentimiento!
¡Nos acostumbramos a caminar en un paisaje urbano de gente con el alma quebrada!».

(Causas Perdidas, 2015: 42)

1. Las heridas propias

Una identidad colectiva no se construye solamente a partir de la épica de los triunfos, de los momentos luminosos compartidos: hay comunidades cuya piedra fundamental es la tragedia o la herida original. El dolor y la resistencia por una lucha resulta ser, entonces, la amalgama de materiales de muy distinta naturaleza.

Hay países, como el mío, en el que las tragedias forman parte no solo de nuestros relatos sobre el pasado, sino también de nuestros imaginarios sociales del presente, de nuestra realidad diaria. Mucho tiene que ver que esas tragedias resultan cíclicas y, como un fantasma que vuelve demasiadas veces, tienden a perder su capacidad de asustar y comienzan a naturalizarse.

¿Qué hacemos cuando naturalizamos una amenaza?

Uno de los fantasmas recurrentes en Argentina es la crisis. Su encarnación más espectacular es la del 2001, pero no es ni la primera ni la última: en el sector cultural y, más específicamente, en el campo de la historieta las crisis desestructuran la industria desde los años sesenta, haciéndola cada vez más limitada y precaria. No obstante, el lenguaje subsiste: ¿por qué?

El país es como los padres. Uno puede criticar todas sus falencias, incluso adjudicarles responsabilidad de las propias, pero alcanza con que un extraño nos señale esas partes sucias que bien conocemos para que le saltemos a la yugular al grito de «¡Con mis viejos no te metas!». Hace algunas semanas (cuando aún no se había disparado el precio del dólar por la renuncia del ministro de economía Martín Guzmán) fui invitada a presentar mi última novela gráfica a Montevideo Cómics, en Uruguay, un evento que ya cumple veinte años, interrupción pandémica mediante. Colegas y amigos uruguayos, ante la nueva crisis en ciernes, ofrecían variaciones del mismo comentario: «No sé cómo hacen ustedes para vivir en Argentina». Había compasión en el tono de sus voces, casi como un pésame. Era una verdad indiscutible, pero para los argentinos presentes también era un nuevo corte sobre esa herida que nunca termina de cicatrizar. Las respuestas, con mayor o menor énfasis político, se sintetizaban en la misma reflexión: «Ya estamos acostumbrados».

Podría decirse que la respuesta argentina a las crisis como amenaza recurrente tiene variantes centradas en dos ejes: autogestión en las prácticas, existencialismo y revisionismo crítico en los discursos. En las próximas páginas voy a intentar relatar la experiencia del campo de la historieta argentina en el siglo XXI, sus estrategias de supervivencia y sus relatos definidos por ese trauma colectivo denominado «crisis del 2001» que, como anticipé, dista de ser una anomalía.

2. De crisis, resistencias en los márgenes y «estéticas del desecho»

Desde «la vuelta a la democracia», la crítica social se convierte, paulatinamente, en una lógica transversal a toda la historieta argentina que atraviesa los años noventa y se profundiza en las primeras dos décadas del siglo XXI.

Con el gobierno de Alfonsín (1983-1989) se hacen más visibles discursos políticos y de crítica social (como también sobre sexo y escatología, temas que habían sido tabú durante las sucesivas dictaduras): revistas como *Fierro*, *Humor Registrado* o *Feriado Nacional* fueron vehículos de la reflexión política, la primavera cultural y, por qué no, también la catarsis de las juventudes de aquella década. A fines de los ochenta, la hiperinflación corona un ciclo convulsionado, tan rico culturalmente como inestable en lo político y económico: las consecuencias son unas elecciones anticipadas que resultan con un Carlos Menem victorioso y un país que se encamina a un proceso neoliberal feroz.

Así, los noventa supusieron una paradoja para el campo de la historieta argentina: por un lado, era la posibilidad de conseguir materiales importados, antes desconocidos para los y las dibujantes locales; por otra parte, varias editoriales argentinas descontinuaron numerosas revistas dedicadas a la historieta porque ya no eran competitivas con las extranjeras, lo cual supuso una reducción notoria de las fuentes laborales en el sector.

Sin embargo, este escenario no supuso únicamente exilio de autores, sino también una reconfiguración de los oficios (migración al diseño gráfico, la animación o la publicidad) y

una emergencia de los espacios de producción independiente y circulación alternativa. Los y las jóvenes comenzaron a agruparse y a generar eventos autogestionados, por ejemplo, la AHI (Asociación de Historietistas Independientes, que llegó a tener representación en varias provincias del país), La Productora (formada con algunos exmiembros de AHI); Aquelarre, *Catzole*, entre otros. Estas formas de organización fueron centrales para la supervivencia y reconfiguración del campo de la historieta tras el estallido de 2001.

Me detengo un momento en la cuestión de la crisis y las estrategias para resistirla, lucharla y/o superarla que se han desarrollado en mi país. Como señalé antes, la del 2001 no fue la primera ni la última crisis: ya a comienzos de los años sesenta hubo un remezón importante que podemos considerar el fin de la «edad de oro», momento en el cual la respuesta fue la emigración de artistas, o bien el redireccionamiento de su producción hacia editoriales inglesas, italianas, francesas y norteamericanas.

Un caso representativo de ello es el de Héctor Oesterheld cuando dejó de existir Editorial Frontera.[1] Oesterheld, siendo un guionista y editor de renombre, tuvo que empezar «de cero» a escribir guiones para la editorial que había sido su competencia (Columba) e, incluso, a publicar en revistas atípicas para la historieta (como *Gente*), algunos proyectos independientes o autogestionados (*Vida del Che, Epopeyas argentinas*) y, también, en publicaciones vinculadas a su militancia política en Montoneros (*Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra, La guerra de los Antartes*, entre otros). En el caso de Oesterheld, este proceso fue paralelo a una propia transición hacia la militancia armada que fue interrumpida trágicamente por su secuestro en 1977.[2]

Dicha crisis de los sesenta marcó un punto de no retorno en la industria local, que fortaleció el mito de la época dorada y el relato nostálgico en sus imaginarios. Los setenta y ochenta trajeron otras revistas (*Skorpio*, las mencionadas *Fierro*, *Humor Registrado*, *Superhumor*, *Puertitas*, entre otras) que nunca llegaron a la masividad y alcance internacional que las de las décadas del treinta y cuarenta. Con la crisis de los noventa surge una estrategia nueva y peculiar, que es la ya mencionada organización de autores independientes bajo propuestas autónomas, es decir, no sindicalizadas, marcando un distanciamiento con lo institucional que reaparecerá en los discursos emergentes de las «nuevas crisis» del siglo XXI.

Pero aquí surge otra inquietud: ¿cuándo las crisis son tan recurrentes, son realmente rupturas de una lógica o más bien nuevas formas de funcionamiento de un sistema?

Me inclino a pensar esto último; incluso que las crisis son nuestra forma clave de funcionamiento, la lógica que ha hegemonizado la realidad argentina, no solo en lo que respecta al

1 Editorial revolucionaria en la industria de la historieta local que Héctor Oesterheld fundó junto a su hermano Jorge en 1959. Debieron vender sus títulos en 1961 a la Editorial Ramírez, a causa de un gran endeudamiento.

2 Oesterheld sigue desaparecido. Por algunos testimonios, se supo que pasó por los centros clandestinos de detención El Sheraton y El Vesubio, y que habría sido asesinado en 1978. Sus cuatro hijas también fueron desaparecidas y asesinadas por la dictadura militar.

campo de la historieta. Se genera entonces una aparente paradoja: una industria precaria a la par de una creación fructífera que se visibiliza en espacios alternativos e independientes. Las nuevas lógicas de explotación y expulsión no suponen necesariamente un dramático acatamiento a sus reglas, sino también nuevas estrategias para sortearlas o resistirlas que trascienden esos momentos álgidos de las crisis. En esta lógica recurrente que domina las últimas décadas, entonces, existen los momentos de crisis, propiamente dicha, pero también otros que nombro de *entre-crisis*, es decir, esos momentos de reactivación económica y de reconstrucción social en los que, no obstante, persisten estas prácticas de supervivencia ante la inminencia de nuevas crisis. Se podrían entender, también, como marcas de un trauma colectivo.

No es novedad señalar que la memoria social (fragmentaria, inacabada, recuperada) cobra ciertas particularidades en los países que hemos transitado por sangrientas dictaduras. El trauma está siempre allí, «reviviendo» y tiñendo con sus características a los hechos sociales, políticos y culturales que lo suceden. En Argentina, las marcas de la última dictadura se evidencian con mayor claridad en las épocas de crisis económica,[3] en las formas de organización social y política, en el sentir callejero, en las acciones y narrativas culturales. Nelly Richard (1994), en tal sentido, plantea que «[e]l pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada [13].»

Me parece central esta idea del pasado vivo como acción en el presente que se evidencia en las subjetividades que atraviesan los discursos, ya sea como reafirmación, ruptura o resignificación. En particular, la memoria de las acciones y luchas desde la cultura «subterránea» o en los márgenes de contextos críticos y/o brutales como han sido las crisis económico-político-sociales, obliga a pensar en esas estrategias en las fracturas, esos discursos en los quiebres o intersticios de los sistemas opresivos que construyen sus propias tradiciones de luchas y resistencias que servirían muchas veces como antecedente frente a las futuras y previsibles opresiones y expulsiones.

Como ya comenté, las estrategias de producción y circulación de historietas, sus narrativas e imaginarios de la crisis, no se generaron espontáneamente en el estallido de 2001, sino que suponen revisiones de estrategias y discursos gestados en procesos previos que funcionaron como referentes a los cuales recurrir durante ese estallido y los años que siguieron.

Entonces, ¿cómo se manifestó la crisis endémica, estos procesos encadenados de crisis y *entre-crisis* en estas últimas décadas, en las narrativas en el campo de la historieta?

A grandes rasgos, se pueden distinguir dos grupos (temáticos y genéricos) que van cobrando relevancia. Por un lado, relatos que buscan hacer un revisionismo crítico de la Historia oficial desde la no ficción o la ficción basada en hechos reales, priorizando, en cambio, las historias «mar-

3 Posiblemente por la misma historia que llevó a las crisis, y con ello me refiero a la enorme deuda que tomó la última dictadura militar con el FMI, inaugural de varios desastres económico-políticos de los últimos cuarenta años.

ginadas», los relatos testimoniales, la incorporación de la historia oral como fuente, por ejemplo. Por otra parte, se encuentran historias de corte existencialista, ya sea como relatos de no ficción en primera persona o ficciones que pueden encuadrarse en un (neo)realismo social, centradas en la crítica al sistema neoliberal. Este espectro discursivo no es exclusivo de las historietas, sino también de otros lenguajes artísticos como la literatura y el cine.

En este punto, traigo nuevamente a Nelly Richard, pensando en su término «estéticas del desecho» (1994: 27) para referir a esas manifestaciones que pasan por debajo del radar de la Historia y que logran articular las subjetividades de la crisis con nuevas (o recicladas) formas de expresión estética. Es importante destacar que Richard acuña el término haciendo alusión a la crítica antihistoricista de Walter Benjamin que, como mencioné antes, se articula con los discursos emergentes de la crisis en su intento por revisar las Verdades heroicas de los grandes relatos a partir de los hechos o acontecimientos tratados por la Historia como intrascendentes o menores, es decir, como «desechos».

Y, por fuera de lo que marca la «historicidad trascendente», también se encuentran las formas de subsistencia del sistema de producción, circulación y consumo cultural en épocas de crisis: espacios alternativos, autogestión, distanciamiento y crítica al sistema comercial tradicional. Para hablar de autonomía y autogestión, traigo a colación a Mabel Thwaites Rey (2004), quien busca analizar las potencialidades y los límites de las experiencias colectivas que surgieron a partir de la ausencia del Estado tras la experiencia de 2001 (fábricas recuperadas por los trabajadores, asambleas barriales, movimiento piquetero, por ejemplo), pero también «aportar elementos para pensar y repensar los caminos emancipatorios» (10). «La autonomía no brota espontáneamente de las relaciones sociales, hay que gestarla en la lucha y, sobre todo, en la comprensión del sentido de esa lucha» (18-19), nos dice, señalando una posición que va a marcar las experiencias en el campo de la historieta a partir de entonces.

El emblema de la autonomía aúna hoy posturas muy diversas en este circuito: desde quienes la asumen como única alternativa popular válida para romper con las prácticas neoliberales, manteniéndose independientes del Estado; hasta quienes la adoptan como una práctica temporal hacia la profesionalización o de «emergencia» ante la ausencia de otras oportunidades de publicación y circulación más comerciales. Pero, sin dudas, quienes hacen historieta en Argentina hoy (se dediquen al circuito independiente o trabajen con instituciones) son conscientes del rol determinante que han cumplido las prácticas y los circuitos autónomos para mantener vivo el lenguaje de la historieta a través de las varias tormentas que se han atravesado en las últimas dos décadas.

3. La historieta como revisión del pasado, como revuelta, como catarsis social

Se pueden vincular estas experiencias con las tradiciones de arte y política de la escena cultural argentina que comienzan a fines del siglo xx (el arte de compromiso y las neovanguardias de los años sesenta y setenta). Las «estrategias representacionales» (Richard, s/f: 1) de aquellas

experiencias conformaron imaginarios críticos y estéticos que siguen actuando (sea como modelo o como su revisión) en el presente. Tal es el caso de la concepción del arte como herramienta de cambio social y la idea de la serialización de la obra como ruptura con el fetichismo burgués de exclusividad y la posibilidad, en paralelo, de alcanzar al público masivo, por ejemplo, que se retoman en la historieta del siglo XXI con ciertos ajustes, acorde al contexto (la precarización laboral, cierto escepticismo sobre la posibilidad de una transformación de fondo a la par de una crítica persistente a las lógicas del sistema neoliberal, el desgaste de las premisas revolucionarias y su reformulación a escalas más locales e inmediatas, entre los principales).

Otro aspecto importante a destacar es que en el campo de la historieta argentina actual, la relación con lo institucional siempre está en tensión o negociación con las prácticas autonómicas y los discursos rupturistas y/o críticos con las mismas instituciones. Puede pensarse que la historieta mantiene su raíz popular y «bastarda» que, a la vez, la mantiene dinámica y actualizada a las demandas de cada época.

Si bien la idea industrial del alcance masivo es propia de la historieta como producto nacido de los medios de comunicación, lo cierto es que la función ya sea crítica, pedagógica y/o militante de pensarla como herramienta de cambio social es propiamente un legado revolucionario-moderno que, aunque atravesado de fracasos materializados en las sucesivas crisis, se ha reformulado en las estrategias de las que escribo aquí. En un punto, entiendo que pueden pensarse como herederas directas de las formas neovanguardistas (Foster, 2001) adaptadas a la realidad latinoamericana.

Quisiera retomar la idea de estéticas o narrativas del descarte de Richard, sumando además la posibilidad que lo que ha sido ignorado por la lógica dominante son tanto prácticas como estéticas, son formas de interactuar entre productores, pero también de construir los discursos, sus estrategias y lógicas. La creación o construcción de un lenguaje o una forma de hacer en lo colectivo nos lleva a pensar lo colectivo «no como *masa*, sino como *flujo* a seccionar y reensamblar en nuevas conexiones e intensidades» (Richard, 1994: 29).

Esta noción de lo colectivo puede observarse en los circuitos fanzineros, en particular. La tradición del fanzine en Argentina merece un artículo aparte, basta con decir que los antecedentes de este formato datan de fines de los años setenta, cobrando particular impulso con «la generación del ´86» (Schmied, 2018) de la mano de la cultura punk, en el medio de un caldo de cultivo que incluyó tanto juicios a las Juntas Militares como a las sublevaciones armadas y a la hiperinflación. Los noventa, como ya argumenté, trajeron una crisis para la industria editorial que implicó el cierre de muchas editoriales y revistas de historieta locales, la importación de material, la inclinación de las y los autores locales al mercado extranjero o la autoedición. Esta década resultó ser el antecedente de esta paradoja que se extiende a los posteriores escenarios de crisis económica de nuestro país: la riqueza creativa en medio del caos.

Muchos de los autores y las autoras de las que hablaré en las próximas páginas surgen de estos grupos fanzineros de finales del siglo XX o de los weblogs y colectivos fanzineros de los 2000.

Sin duda, la paulatina expansión de Internet permitió una enorme visibilidad de autores no solo de distintos puntos del país, sino también de otros países latinoamericanos, lo que llevó a la multiplicación de redes, proyectos creativos y festivales regionales que reactivaron la escena post-crisis del 2001. La historieta independiente funciona como comunidad, como espacio de pertenencia, pero también como motor para proyectos más ambiciosos.[4]

Pero basta de preámbulos y ramificaciones: hablemos de las historietas. Como adelanté, hay dos grandes tendencias: la que busca revisar la historia reciente, priorizando sus márgenes o voces invisibilizadas; y aquella que se posiciona en el presente desde lo autobiográfico o una ficción (neo)realista. Dentro de estas dos tendencias hay varios tópicos: por obvios motivos, me voy a centrar en aquellos relatos que hablan desde o sobre las crisis.

Ante todo, cabe aclarar que existen numerosas historietas (en formato fanzine, novela gráfica, publicadas en redes sociales o en revistas en papel) que refieren a las crisis económicas, de forma más o menos directa. He seleccionado algunas obras que considero representativas de diferentes momentos de crisis y *entre-crisis*, basándome ya sea en la importancia que tuvieron o tienen en el campo local, en la singularidad de su enfoque narrativo y/o de sus recursos formales o en el impacto que tuvieron sobre el imaginario de la crisis. Que sirva como un previsor descargo.

Carne Argentina, La Productora (Undercomix, España: 2002)

Carne Argentina es el precursor entre estos trabajos que abordan la crisis de 2001. Si bien no es un fanzine, esta antología guarda ese espíritu de protesta, se expone como crítica y registro de un sentir generacional afín a lo que mostraba el circuito independiente de esos años. Se podría categorizar dentro de la ficción realista / basada en hechos reales: al comienzo de cada capítulo, encontramos una especie de ficha policial o «de inteligencia» de los protagonistas, en concordancia con el hecho que se relata. Cada capítulo está dedicado a una faceta de la «crisis del 2001», que ya nos anticipa el menú de la contratapa: Las renuncias, Los saqueos, La represión, La psicosis, Lucha de Clases, El Corralito, El Éxodo. Por ejemplo, «20-12-01», de Cristian Mallea, cuenta el asesinato de un manifestante en Plaza de Mayo durante esa jornada trágica; «El Corralito», de Federico Reggiani y Gervasio, está narrado desde la perspectiva de

4 Este modo de pensar la comunidad fanzinera e independiente ha sido el motor de grupos y colectivos de autores para organizar eventos autogestionados, como ha sucedido con La Productora y el Festival Frontera (2007); Viñetas Sueltas, sus festivales anuales y numerosos eventos relacionados a la historieta (desde 2013); Dibujados, como feria y encuentro (desde 2014, entre una y tres veces al año); Vamos las Pibas (desde 2018, también con varias ediciones al año). Además, en varias provincias del país: el Viñetazo (2010 y 2011) y Docta Comics (desde 2014) en Córdoba; Tinta Nakuy (desde 2001) en Tucumán; Fanzifiera (desde 2015) en Mendoza; o Comarca comics (2019) en Río Negro. Incluso, en la actualidad hay eventos que reciben parcialmente financiamiento del Estado nacional o provincial, como Crack, Bang, Boom, en Rosario, donde el espacio dedicado a fanzines y editoriales independientes ha crecido notablemente en los últimos diez años.

un gerente de banco; o «Los inadaptados de siempre», de Mallea y Carlos Aón, relata los saqueos y la paranoia que se desató en los barrios. La Productora es un colectivo de autores que surgió en los noventa y continúa activo, por lo cual resulta central, tanto para entender los modos de autogestión como los discursos que emergen en los procesos de crisis y *entre-crisis*.

Historietas Reales, Historietas Reales (Weblog, 2005; Domus Editora, Banfield, 2006)

Este grupo de historietistas empezó a publicar en 2005 en formato blog (y siguió activo hasta 2021), bajo la premisa de centrarse en el género autobiográfico. Algunos autores se ajustaron más a la propuesta (Ángel Mosquito, Ernán Cirianni, Clara Lagos, Federico Reggiani y Fran López, etcétera); otros se volcaron más a la ficcionalización de esa premisa (Rodolfo Santullo y Marcos Vergara, Diego Agrimbau y Dante Ginevra, Kráneo, entre otros). Las marcas de la crisis son más evidentes en el primer grupo, en donde, como cabe esperarse, habitualmente emergen las disyuntivas de un oficio precarizado, de condiciones de vida marcadas por la inseguridad (o la «sensación» de la misma) y la falta de perspectivas a futuro. En «El granjero de Jesú», Mosquito relata en tono de comedia varias situaciones cotidianas centradas en la falta de dinero, las artimañas para conseguirlo, como también paranoias resultantes del quiebre social –por caso, el temor a ser asaltado y tampoco intentar una acción «heroica», sino optar por la supervivencia–. Ernán Cirianni, también desde el humor, relata varias situaciones en las que se evidencia la crisis económica. En una de ellas, después de una escatológica escena, le pide a su pareja que llame a una ambulancia, a lo que ella responde: «No tienes más obra social, te acuerdas que no la pagaste más. Después pensaste que era para burgueses y los hospitales pública (sic) eran para obreros como tú» (publicado el 13/12/2006).

Historias Reales fue semillero de muchos autores y autoras prolíficos, más allá de este proyecto puntual, como también sirvió de modelo autogestionado para otros grupos que realizaron sus propios sitios web de historietas en los siguientes años (Marche un Cuadrito, La Liga del Mal, Vacación Comics, Loco Rabia e-zine, Viñeta Uno, Tótem Comics, Secuencia Disidente, Zinerama, Gcomics, Webcomic Mutante, etcétera).

Causas Perdidas, Federico Baert, Carlos Aón, Lara Lee (Loco Rabia, Buenos Aires / Montevideo: 2015)

Baert se caracteriza por una narrativa tan buena como despiadada: explota lo más miserable de la realidad post-crisis en ficciones o autobiografías ficcionalizadas como *La danza de los condenados* o *Hacia el hondo bajo fondo*. *Causas perdidas*, si bien publicada en 2015, transcurre en un escenario que podría ubicarse en cualquier momento de los últimos veinte años: Facundo, un joven «del interior» se muda a una ciudad, que podría ser tanto Rosario como Buenos Aires,

EL 100% DE LAS COSAS QUE HE PUBLICADO SON VERDAD, NO SE PORQUE DUDAN DE MI VIDA LLENA DE MAGIA Y POESIA. ¡¡ATEOS!!. VIERON QUE PINOCHET SE MURIO LIBRE, NO LES DA ASCO ESTE MUNDO DE MIERDA?
ERNÁN
OTRA VEZ ENFERMO?
SERA LO QUE COMO EN ESTA CASA!
NO TE DAS CUENTA QUE JESUS NIÑO BUSCA ENTIENDA HACER PATERNA, Y TU NO SE LA DAS ASI?
BLOGGER
MIRA NO VEO QUE MAL LE PUEDE HACER VER A SU PADRE ENFERMO...
PODRIA QUERER SER ANOREXICO
SI O TAMBIEN PODRIA NO QUERER TOMAR ALCOHOL NUNCA, ADEMAS LA ANOREXIA ES UN TEMA QUE ESTA DE MODA AHORA
A NOS NO TE VENDRIA MAL PONERTE A LA MODA
MIRA QUIEN LO DICE EL CERDO QUE NOS VAMOS A COMER EN NAVIDAD!!
CERDO? NAVIDAD? QUE CLASE DE COMIDA SOS?
NO CAMBIES EL TEMA!! ¡¡NO QUIERO QUE VOMITES MAS EN EL LIVING!!
ES EN EL UNICO LUGAR DE LA CASA QUE HAY VENTILADOR
NO ME IMPORTA, METETE A LA DUCHA Y VOMITA EN EL BAÑO, ASI DE PASO TE BAÑAS
UF. QUE MAL ME SIENTO!!
¡VAYA LLAMA UNA AMBULANCIA
NO TIENES MAS OBRA SOCIAL, TE ACUERDAS QUE NO LA PAGASTE MAS DESPUES QUE PENSASTE QUE ERA PARA BADUCOS Y LOS HOSPITALES PUBLICOS ERAN PARA OBREROS COMO TU!!
ERA INVENCIBLE
ME VOY A LA GUARDIA DEL HOSPITAL PUBLICO, PUEDE SER ENVENENADO CON POLONIO 210

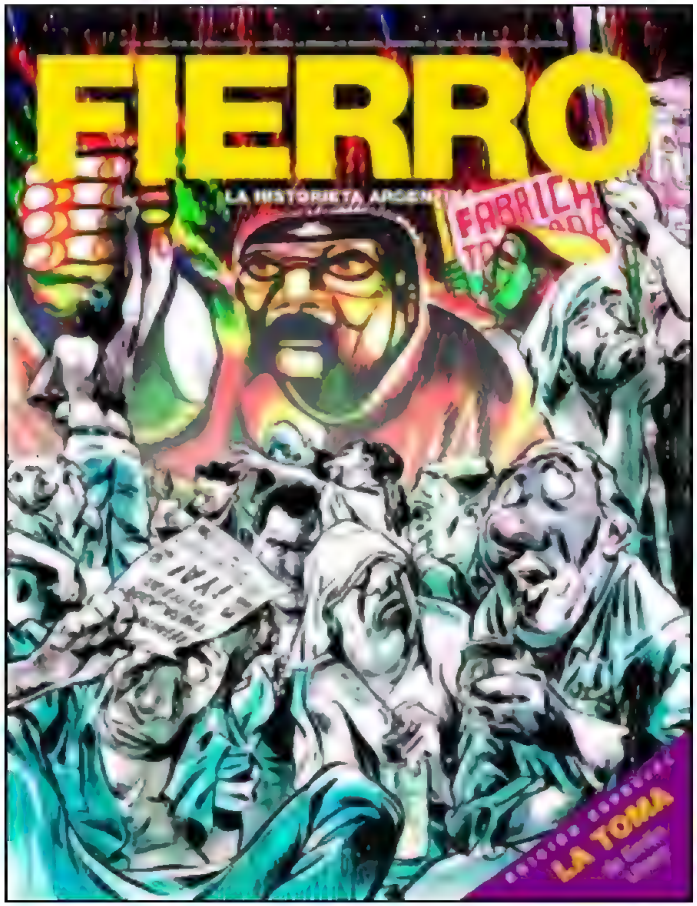
ERNÁN CIRIANNI: «De cómo me hice rico y famoso», en el blog *Historietas reales* (diciembre de 2006).

Federico Baert, Carlos Aón y Lara Lee: *Causas Perdidas* (Loco Rabia, 2015).

siguiendo un nuevo trabajo en una revista. Se instala en una pensión compartida por personajes variopintos, que paulatinamente van mostrando sus facetas más oscuras entrelazadas con los «rebusques» para llegar a fin de mes, en el que priman los negocios marginales. Hay un contrapunto entre Facundo (que conserva la ilusión de vivir de su profesión de periodista) y el resto de los personajes, en especial «el viejo» Enrique, de cuya boca escapan las apreciaciones más nihilistas y brutales, pero no menos ciertas. Otra «voz de época» es la de un personaje absolutamente secundario que cobrará sentido al final de la historia: el mendigo que, en los muros del barrio, escribe frases como «Tengo los sueños en el freezer», «Estamos de sobra» o «La mediocridad y el egoísmo de los miserables de turno no son suficientes para matar la cultura». A lo largo de sus páginas, la historieta muestra postales dramáticas de la noche que se han naturalizado con las crisis (niños revolviendo contenedores de basura y drogándose con «paco» o pegamento, prostitución y peleas callejeras), con el trazo crudo y preciso de Aón y una paleta de colores acordes al contraste de neón y oscuridad, de la mano de Lee.

La Toma, Emilio Utrera (*Fierro*, No. 113, Buenos Aires, marzo de 2016)

Este especial de la revista *Fierro* se publica durante el primer año de la gestión de Mauricio Macri y forma parte de un artefacto discursivo mayor, que es el utilizar un relato histórico o basado en hechos reales como analogía del presente (Fernández, 2017). En esta obra se relata la toma de una fábrica por sus trabajadores en el contexto de la crisis de 2001, estableciendo varios paralelismos con la vuelta de estrategias de supervivencia (no solo toma de empresas, sino también el crecimiento de los merenderos y ollas populares, las ferias americanas o trueque, etcétera) que comenzaron a observarse desde 2016. Si bien es una ficción, refiere a varias situaciones que se dieron en tomas reales, tanto la connivencia entre los dueños de las empresas y la policía o la «rosca» interna para alentar o boicotear a los obreros de la fábrica.



EMILIO UTRERA: *La toma*, edición especial de la revista *Fierro* (marzo de 2016).

Naftalina, Sole Otero (Salamandra, Buenos Aires: 2021)

Otero ha recorrido todas las etapas de la historieta independiente posteriores a 2001 desde algunos de sus proyectos más representativos: comienza en los 2000 haciendo fanzines, luego integra el equipo de Historietas Reales, en paralelo crea con varias compañeras Chicks on Comics,[5] hasta llegar a alcanzar prestigio internacional como autora integral. Sus más recientes trabajos reflexionan sobre los roles de género (*Poncho Fue*, *Intensa*), pero *Naftalina,* además, indaga sobre la historia política y social argentina en el contexto de la crisis de 2001. Con una estética exquisita, Otero nos cuenta la historia de una joven que reconstruye la vida de su abuela recientemente fallecida, mientras intenta resolver sus propias disyuntivas existenciales. El contexto del estallido social se va evidenciando de forma sutil y genera un «clima de fondo» de la historia principal: un vecino

5 Delius, Powerpaola, Clara Lagos, Julia Homersham, Bas y Maartje Schalkx, quienes crearon este colectivo de autoras/xs con perspectiva de género.

ESOS HIJOS DE PUTA TRATARON DE ENTRAR EN MI CASA.
¿TIENE PERMISO PARA PORTAR EL ARMA, SEÑOR?
SI USTEDES NO HACEN NADA PARA DEFENDERME, NO IMPORTA SI TENGO O NO PERMISO.
La última vez que Tevi fuimos a ver un incendio.
Y ahora ¿qué?
Una fábrica de zapatos.
¿Vamos?
Todas las semanas se quema alguna.

SOLE OTERO: *Naftalina* (Salamandra, 2021).

que discute con la policía por la inseguridad del barrio, situación que la protagonista mira desde su ventana; extractos del noticiero que emite la televisión, ya sean frases sueltas («paro docente. Reclamos sindicales. Protestas en las universidades» [248]; «De la Rúa llamó a la unidad nacional y confirmó a López Murphy» [226]), o extractos de declaraciones de los ministros y del expresidente (110); como también entre las conversaciones de los personajes («Mi viejo dice que se viene un quilombo bárbaro, que los bancos van a quebrar en cualquier momento», 18).

Otras historias

La crisis que suscitó la pandemia de la covid-19, sus impactos económicos y sociales, la salud mental, la precarización laboral y la omnisciencia de las nuevas tecnologías son temas que emergen en varias historietas recientes publicadas en fanzines y en las redes sociales. Algunos trabajos muy destacables son *La pandemia de mi vida*, de Ernán Cirianni (Loco Rabia, 2021);[6] *El año que conocí a Naritzutis*, de Camila Torre Notari (Maten al Mensajero, 2021); *La ley de Murphy*, de Nacha Vollenweider (Maten al Mensajero, 2021) o *Inframundo*, de Xina Ocho (Hotel de las Ideas, 2021).[7]

Por último, quería dedicar algunas líneas a los trabajos que apelan al recurso de revisar la historia reciente bajo la óptica de la crisis (o como consecuencia de ella). Hay muchos ejemplos, pero nuevamente me excusaré por enfocarme solo en dos casos en los que se representa esa postura que intenta romper con la historicidad trascendente y buscar las historias marginales, no heroicas, no idealizadas sobre el pasado reciente. El primero es *Dos estaciones*, de Federico Reggiani y Rodrigo Terranova (La Máquina Infernal, 2011), una ficción pesadillesca dividida en dos relatos situados en épocas oscuras de nuestra historia reciente (la última dictadura militar y los años noventa). Hay un juego narrativo de saltos temporales que facilita el clima opresivo. Aunque el trabajo no alude de modo explícito a la crisis de 2001, sí lo hace a los procesos que fueron gestando ese estallido y que continuaron después de él. El segundo caso es *El síndrome Guastavino*, de Carlos Trillo y Lucas Varela (Reservoir Books, 2009) que apareció primero como serie en la revista *Fierro* entre 2007 y 2008, para luego publicarse como novela integral. Es una sátira oscura y brutal sobre el hijo de un militar torturador ya fallecido, un ser tan gris por fuera como grotesco y cruel por dentro. La historia, a través del lente distorsionado del personaje principal, describe una decadencia (social y personal) que habla mucho de ese entramado de posdictadura y crisis.

6 En su blog, Cirianni también publica *De cómo me hice rico y famoso*, en donde encontramos frases como: «Tal vez por un par de años haya hambruna, miseria y por generaciones queden traumas, miedos… y libros de sociólogos». Disponible en http://decomomehicericoyfamoso.blogspot.com/

7 Sin contar lo que se publica en tira o humor gráfico, que son formatos muy prolíficos, pero diferentes a la novela gráfica o el fanzine.

Consideraciones finales

> *«Lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en acto y en situación, siguiendo la coyunturalidad táctica de una operación localizada cuya eficacia depende de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar»* (Richard, s/f: 9).

Mi generación vio coartadas muchas posibilidades, en lo personal y en lo profesional, a raíz de la crisis de 2001. Nos resultó muy difícil desarrollar una carrera, dedicarnos a nuestro oficio y llegar a publicar una primera novela gráfica cuando pisábamos la treintena. Solíamos mirar con envidia a las generaciones más jóvenes que disfrutaron el crecimiento económico del 2007-2014, sin sospechar lo breve de aquella primavera. En las inminencias de una nueva gran crisis, quienes recordamos los estallidos pasados miramos este oscuro horizonte con preocupación y sentimos en el cuerpo el trauma de aquella experiencia. Nos preguntan cómo hacemos para vivir en la Argentina, pero las crisis se han expandido tanto en la región como en el resto del mundo, con diferentes aristas. ¿Cuál será el destino de los historietistas en un esquema mundial que cada vez invierte menos en las áreas de arte y cultura, priorizando el armamentismo? ¿Qué vías o formatos van a adoptar las nuevas voces de historietistas que emergen de los contextos críticos actuales de la América Latina?

Ante una realidad angustiante, es imperativo revisar las experiencias de luchas pasadas para no caer en la inmovilidad y en el derrotismo. En ese sentido es que he intentado contar al menos fragmentos del caso argentino, un país con tantas complejidades y contradicciones, pero también con enorme creatividad y capacidad autogestiva. Un ejemplo de las crisis, pero también de las formas de resistirla.

En cuanto a las poéticas emergentes de la autogestión, las «imágenes pobres» (Steyerl, 2014) –tanto las digitales en forma de *webzines* como también sus versiones analógicas, los fanzines– han sido fundamentales en las estéticas de crisis y *entre-crisis*: estéticas «rotas», estéticas «de lo feo», que pueden haber surgido de una emergencia, de una carencia de recursos, pero que fueron convirtiéndose en una decisión de formar parte de un discurso de resistencia ante la estética efectista y depurada del cómic comercial. Se presentan, entonces, como críticas a la concepción neoliberal de la cultura como mercancía y mero entretenimiento, con su culto por el hiperrealismo de los superhéroes, sus paletas de colores que intentan reproducir la sensación «realista» de tridimensionalidad. Incluso, como señala Steyerl, las imágenes pobres se inscriben «en la genealogía de los panfletos copiados al carbón, las películas de agit-prop realizadas en cine-trenes, los videomagazines *underground* y otros materiales inconformistas, que históricamente utilizaron con frecuencia materiales pobres» (2014: 47).

En ese sentido, la crisis económica y su escasez de recursos no necesariamente invalidaron la creación, sino que obligaron a replantear estrategias y circuitos que fueron asentándose como prácticas establecidas. Hoy, las ferias independientes, los recitales de música y otros eventos

de cultura joven incluyen un espacio de fanzines entre puestos de dibujos impresos, pegatinas, prendedores, camisetas estampadas, «ferias americanas», comida vegana, libros usados, etcétera. Se establecen como espacios alternativos a lo comercial e incluso, en muchas ocasiones, como únicas opciones para hacer circular historietas independientes. Por supuesto que la vitalidad creativa en estos contextos también trae aparejadas facetas poco románticas sobre el oficio: la precarización laboral que lleva a resignar la historieta como medio de subsistencia a veces puede traducirse en una decisión política, pero también implica inconstancia en muchas de sus producciones. Se puede ver así un gran número de jóvenes historietistas cuyo período de actividad se reduce a pocos meses, como también autores y autoras que combinan la autoedición con la publicación en editoriales formales de Argentina o el extranjero.

Este trabajo ha hablado de narrativas sobre la crisis, pero mucho más de las formas de organización y gestión para seguir haciendo historietas *pese a* las crisis. Y esto no es un mero descriptor contextual de los relatos, ya que todo discurso es una articulación entre lo que se dice, las formas que asume lo que se dice y los mecanismos (sociales, políticos, ideológicos en general) con los que se construye lo que se dice. Los relatos de las historietas en tiempos de crisis y *entre-crisis* están profundamente vinculados a sus formas de producción, circulación y lectura; mucho más cuando sus autores y autoras, en forma más o menos consciente, van asumiendo un discurso ético-político y un sentido de pertenencia a esa comunidad fanzinera / independiente.

Bibliografía

Fernández, L.: «La crisis del 2001 en *La toma* (Utrera, 2016): un trauma del pasado como reflexión sobre los conflictos del presente», en X Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural Conti, Buenos Aires, 2017, disponible en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_4/fernandez_mesa_4.pdf

Foster, H.: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

Richard, N.: *La insubordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994.

_____: «Lo político en el arte: arte, política e instituciones», en Lane, J. y M. Godoy-Anativia (eds.): *E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones*, s/f, disponible en https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard

Schmied, A. (ed.): *Libro de fanzines*, Buenos Aires, Tren en Movimiento, 2018.

Steyerl, H.: *Los condenados de la pantalla,* Buenos Aires, Caja Negra, 2014.

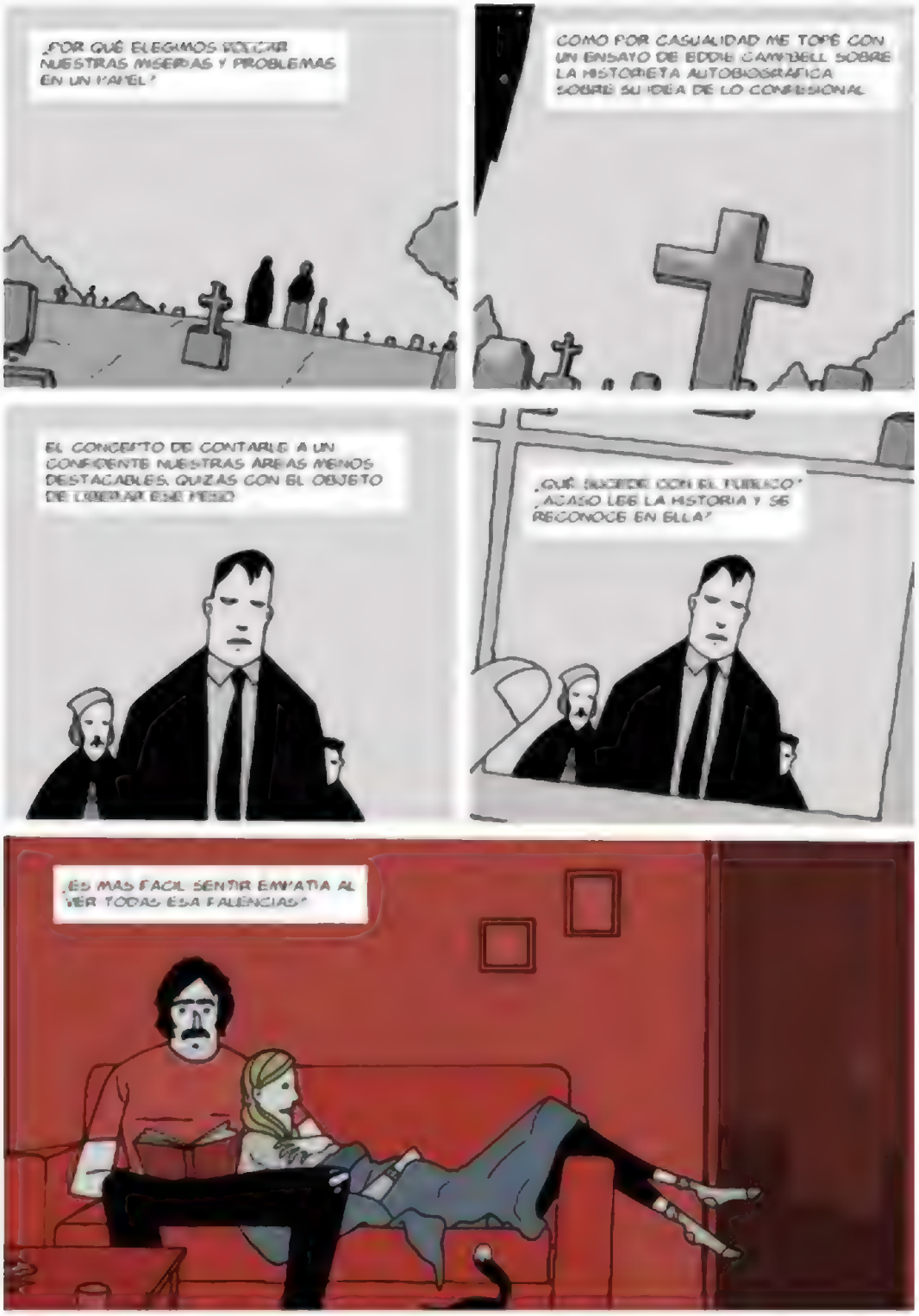
Thwaites Rey, M.: *La Autonomía como búsqueda. El Estado como contradicción*, Buenos Aires, Prometeo, 2004.

SANTIAGO SÁNCHEZ KUTIKA Y KUNDO KRUNCH

Autoficciones

Revista **Casa de las Américas** #310-311 - enero-junio/2023 pp. 58-63

BUENA PARTE DE LA PRODUCCIÓN LOCAL DE HISTORIETA (PUBLICADA O INÉDITA) ABORDA TEMAS AUTOBIOGRÁFICOS.
MAUS
UN HOMB
ANKETS
A VECES PIENSO QUE ES PORQUE ES MÁS SENCILLO ESCRIBIR SOBRE LO QUE CONOCEMOS.
OKAU, ¡SUERTE!
OKAU, BAN
EN NUESTROS PRIMEROS TRABAJOS, PUEDE SER UN SALVAVIDAS FRENTE A LA VORACIDAD DE LA PÁGINA EN BLANCO.
PERO TAL VEZ SEA UNA FORMA MÁS DE ENMASCARNOS, UN COMPLEMENTO DE LAS REDES SOCIALES.
UNA MANERA MÁS DE LOGRAR UN CARIÑO VIRTUAL.
EVIDENTEMENTE, MÁS ALLÁ DE QUE SEA UN RECURSO QUE SE REMONTA A EJEMPLOS DEL PASADO, EXISTE UN CAMBIO EN LA NARRATIVA.


¿POR QUÉ ELEGIMOS VOLCAR NUESTRAS MISERIAS Y PROBLEMAS EN UN PAPEL?
COMO POR CASUALIDAD ME TOPÉ CON UN ENSAYO DE EDDIE CAMPBELL SOBRE LA HISTORIETA AUTOBIOGRÁFICA SOBRE SU IDEA DE LO CONFESIONAL
EL CONCEPTO DE CONTARLE A UN CONFIDENTE NUESTRAS ÁREAS MENOS DESTACABLES, QUIZÁS CON EL OBJETO DE LIBERAR ESE MIEDO
¿QUÉ HACEMOS CON EL PÚBLICO? ¿ACASO LEE LA HISTORIA Y SE RECONOCE EN ELLA?
¿ES MÁS FÁCIL SENTIR ENVIDIA AL VER TODAS ESA FALENCIAS?

EN LO PERSONAL, SIENTO QUE TENGO PROBLEMAS CON LA RELACIÓN ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO
ME IMPONGO UN LÍMITE ENTRE LO QUE QUIERO/PUEDO MOSTRAR EN LA VIDA
LO VEO INCLUSO EN MIS USOS DE REDES SOCIALES. PREFIERO VER ANTES QUE SUBIR CONTENIDO
¡QUIERO VER! YA EMPIEZAN
A VECES QUISIERA PODER DECIR MÁS SIN TENER QUE PENSAR TANTO
¡ACCIÓN!
CRECÍ RODEADO DE ACTORES, DE PERFIL BAJO, PERO ACTORES AL FIN. QUIZÁS DE AHÍ VIENE MI TEMOR. PERO YO NO SOY ELLOS
¿QUÉ ES LO QUE ME ASUSTA ENTONCES?

COMO EDITOR Y GUIONISTA, NO PARO DE PENSAR EN ESTAS COSAS, EN EL PRESENTE Y EN EL FUTURO DE LAS FORMAS NARRATIVAS LOCALES
DE AHÍ QUE NO PUEDA PERDER EL INTERÉS EN LA AUTOBIOGRAFÍA
HOTEL DE LAS IDEAS
ME INTRIGA PARTICULARMENTE QUE LOS Y LAS DIBUJANTES DECIDAN TRABAJAR EN HISTORIAS PROPIAS, DE SU VIDA
PROBABLEMENTE EXISTA UN COMPONENTE DE ENVIDIA EN TODO ESTO. AL SER GUIONISTA NECESITO SÍ O SÍ DE ALGUIEN QUE DIBUJE LO QUE QUIERO CONTAR
¡HOLA!
¡VOY PARA ALLÁ
PERO, ¿CUÁL ES EL LÍMITE QUE IMPONEN ESTAS HISTORIAS?
¿PUEDEN TODAS LAS HISTORIAS PROPIAS SER FICCIONALIZADAS? ¿HAY ALGÚN TIPO DE HISTORIA QUE TENGA MEJOR LLEGADA AL PÚBLICO?

NO TENGO RESPUESTAS A TODAS LAS PREGUNTAS
ME INTRIGA SABER HASTA DONDE SE PODRÁ TENSAR ESTA FORMA NARRATIVA, CUÁLES SON SUS CLICHÉS
TAMBIÉN PENSAR CUÁLES SERÁN SUS RUPTURAS E INNOVACIONES
SI SEGUIRÁ GENERANDO OBRAS MEMORABLES O SI SE SENTIRÁ AGOTADA EN POCO TIEMPO
SI LAS Y LOS LECTORES CONTINUARÁN EMPATIZANDO CON LOS PERSONAJES QUE LEEN Y QUE LES ACOMPAÑAN EN SU VIDA
EN DEFINITIVA, MÁS ALLÁ DE SU PASADO Y PRESENTE ¿CUÁL SERÁ SU FUTURO?

RAFAEL BELLAN

Che y Oesterheld contra «Ellos»

«El revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor [...]. Todos los días hay que luchar para que ese amor a la humanidad viviente se transforme en hechos concretos, en actos que sirvan de ejemplo, de movilización...», enseña el Che. Otro argentino, Oesterheld, parece seguir la dirección indicada por su compatriota y se entrega a la militancia política y a los ideales revolucionarios. Pero las fuerzas conservadoras de la burguesía, del imperialismo y del poder capitalista no dejarían que el amor por la humanidad de esos dos grandes personajes de la historia de la América Latina pasara incólume. «Ellos» asesinaron fríamente a los dos «hombres nuevos» formados en la lucha de clases del Continente. Uno, Ernesto, es el personaje principal de una de las más bellas narrativas gráficas hechas en la región; el otro, Héctor, su inspirado guionista.

Fragmentos de la edición brasileña de *Che – los últimos días de un héroe*, de Héctor Germán Oesterheld y los Breccia

La biografía en historietas del revolucionario marxista Ernesto Guevara de la Serna, el popular Che, escrita por el argentino Héctor Germán Oesterheld y magistralmente dibujada por el uruguayo Alberto Breccia y su hijo Enrique, es mucho más que un simple relato de la

vida del guerrillero. Aquel que, en palabras del filósofo francés Jean-Paul Sartre, sería el «hombre más completo del siglo xx» ganó un retrato tan personal por parte de Oesterheld, que esa obra figura como un documento histórico de la lucha de clases en la América Latina. Va mucho más allá de la tentativa de pasteurización del Che como figura rebelde desprovista de contenido. Los autores produjeron una historieta orientada por la perspectiva de resumir de la forma más clara, pero no menos poética, la vida y el significado de Guevara para las generaciones futuras.

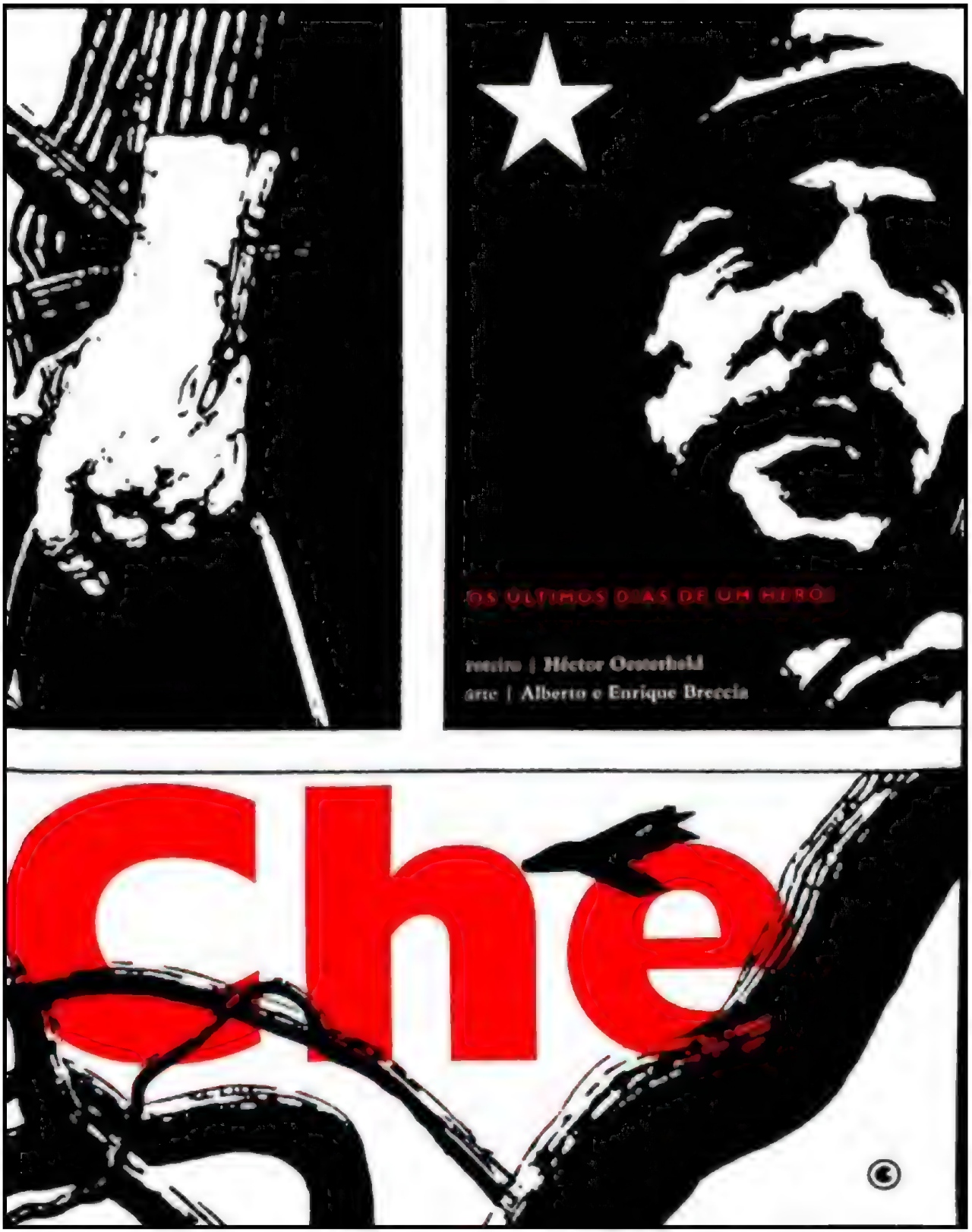
Oesterheld es sin duda el guionista de historietas más importante de Argentina y del sur del Continente, y ciertamente uno de los principales nombres de las historietas en el mundo. Su libro sobre los últimos días del Che es parte de su vasta obra, pero la influencia política y su resonancia rebelde la sitúan en la cota de gran obra gráfica de nuestra región. El guionista era un gran admirador de Guevara, y en una entrevista afirmó: «Si me preguntaran cuál es el mejor escritor argentino, para mí, es el Che. Es uno de los intelectuales que más defiendo. Es el sujeto más leído en Argentina y el autor más tradicional. El más comentado y el más estudiado». Tal vez esa admiración haya llevado a Oesterheld a acercarse al grupo socialista y antimperialista Montoneros, organización que lo situó como responsable del sector de prensa.

Che – os últimos dias de um herói [Che – los últimos días de un héroe] (título en Brasil), de Oesterheld y los Breccia, fue publicada por primera vez en Argentina en 1968, apenas tres meses después del cruel asesinato del guerrillero latinoamericano en las selvas de Bolivia. Fue un gran éxito, los miles de ejemplares llegaron a agotarse. El dibujante Alberto Breccia contó en una ocasión que, el día del lanzamiento de la historieta, los muros de Buenos Aires estaban llenos de pancartas alusivas al libro. Pero pronto se intensificó la persecución contra la obra. La editora de la publicación fue invadida, y hasta los originales fueron confiscados y destruidos.

La historieta fue definitivamente prohibida en el país natal del Che en 1973. Afirma la leyenda que Alberto Breccia enterró un ejemplar, recuperado solo después de llegar la estabilidad política a Argentina y Uruguay. A partir de esa edición escondida el material puede ser republicado.

El compromiso político del historietista Oesterheld fue considerado motivo suficiente para que la dictadura militar implantada en Argentina desapareciera al guionista y a sus hijas en 1977. La primera en desaparecer fue Beatriz, entonces con diecinueve años, única de las hijas cuyo cuerpo se encontró. Lo mismo no ocurrió con las «desaparecidas» Diana, con cuatro meses de embarazo; Marina, también embarazada, y Estela. Todas eran militantes de los Montoneros, y fueron secuestradas entre 1976 y 1977. Oesterheld fue capturado en abril de 1977. El autor de la más bella narración gráfica sobre el Che sería asesinado al igual que el héroe que admiraba.

Los militares argentinos fueron responsables de uno de los más crueles regímenes de nuestro Continente. Las técnicas de tortura aprendidas en la «anticomunista» Escuela de las Américas del Departamento de Defensa de los Estados Unidos semejaban las prácticas nazis, y fueron seguidas al pie de la letra por la dictadura argentina. El general Ibérico Saint-Jean, entonces gobernador de la provincia de Buenos Aires, expresó en 1977: «Primero mataremos a todos los subversivos; luego mataremos a sus colaboradores; después, a sus simpatizantes; de inmediato,

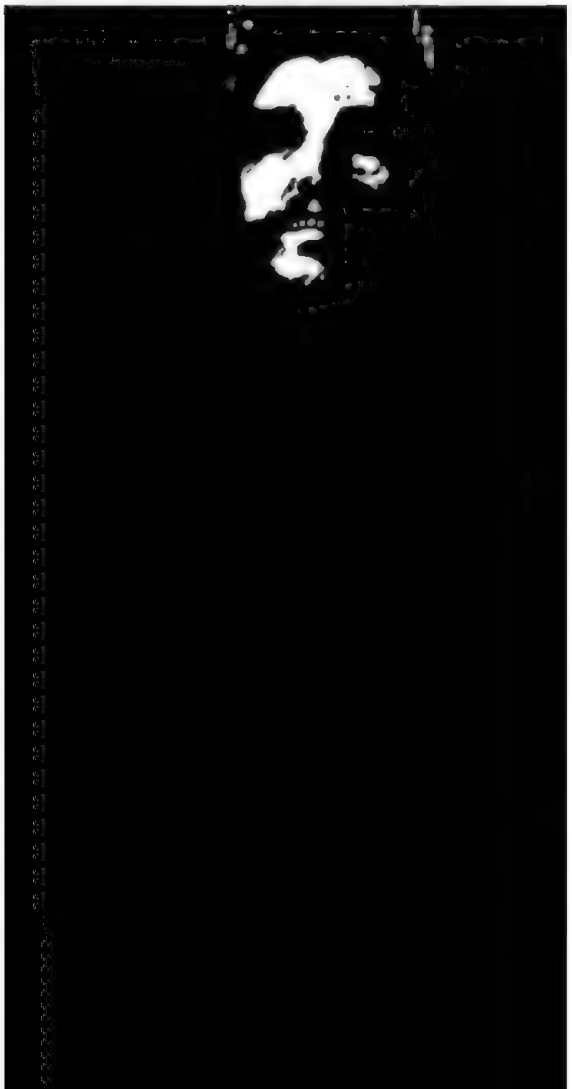

OS ÚLTIMOS DIAS DE UM HERÓI
roteiro | Héctor Oesterheld
arte | Alberto e Enrique Breccia
Che

RISOS, GRITOS MOVIDOS A PISCO NO QUARTO VIZINHO. TÃO CONTENTES, TERMINOU A CAMPANHA. VÃO GANHAR UMA PROMOÇÃO, E ESTÃO VIVOS. CHE OS COMPREENDE, BASTANTE. AS FERIDAS DOEM, PARECEM UMA SÓ. AS TÊMPORAS ARREBENTAM, A BOCA SECA.

a aquellos que permanecen indiferentes, y finalmente mataremos a los tímidos». De esa manera, alrededor de treinta mil personas serían asesinadas durante el régimen apoyado por Saint-Jean.

Los villanos de otra importante historieta producida por Oesterheld, *El Eternauta*, son unos alienígenas denominados «Ellos». La metáfora política está presente en las diversas versiones de la historia. El universo de ficción científica de Oesterheld refleja las contradicciones sociales de la realidad histórica, y el sesgo antimperialista de los trabajos del guionista argentino se convirtió en su marca. «Ellos» serían el enemigo de las clases subalternas –en la ficción, esos alienígenas crueles que cuentan con la colaboración de los países desarrollados, que darían los países de América del Sur a los invasores–; en la realidad, los militares fascistas latinoamericanos capitaneados por la política externa estadunidense. Parece la trasposición hacia el universo fantástico de la infame Operación Cóndor, que sacrificó a tantos sectores progresistas en el Continente. En *El Eternauta*, el verdadero personaje que se destaca es el héroe social, el colectivo humano. Formar la conciencia crítica por medio de la fantasía parece guiar sus producciones, al punto de que Oesterheld tiene su *alter ego* en las historias de *El Eternauta*, el historietista que recibe la visita de Juan Salvo.

Héctor Germán Oesterheld no solo fue un gran nombre de las historietas; también puede ser considerado un representante de la propia literatura argentina. Hijo de inmigrantes, nació en Buenos Aires en el año 1919; más tarde se graduó en Geología, pero pronto se volvió hacia la narrativa gráfica, y perfeccionó sus habilidades en los géneros *western* y ficción científica. Actuó en varias editoras, como Abril, Codex, Columba y Record, y con su hermano Jorge creó La Frontera, en 1956. También colaboró con disímiles revistas, y la *Hora Cero* y *Frontera*

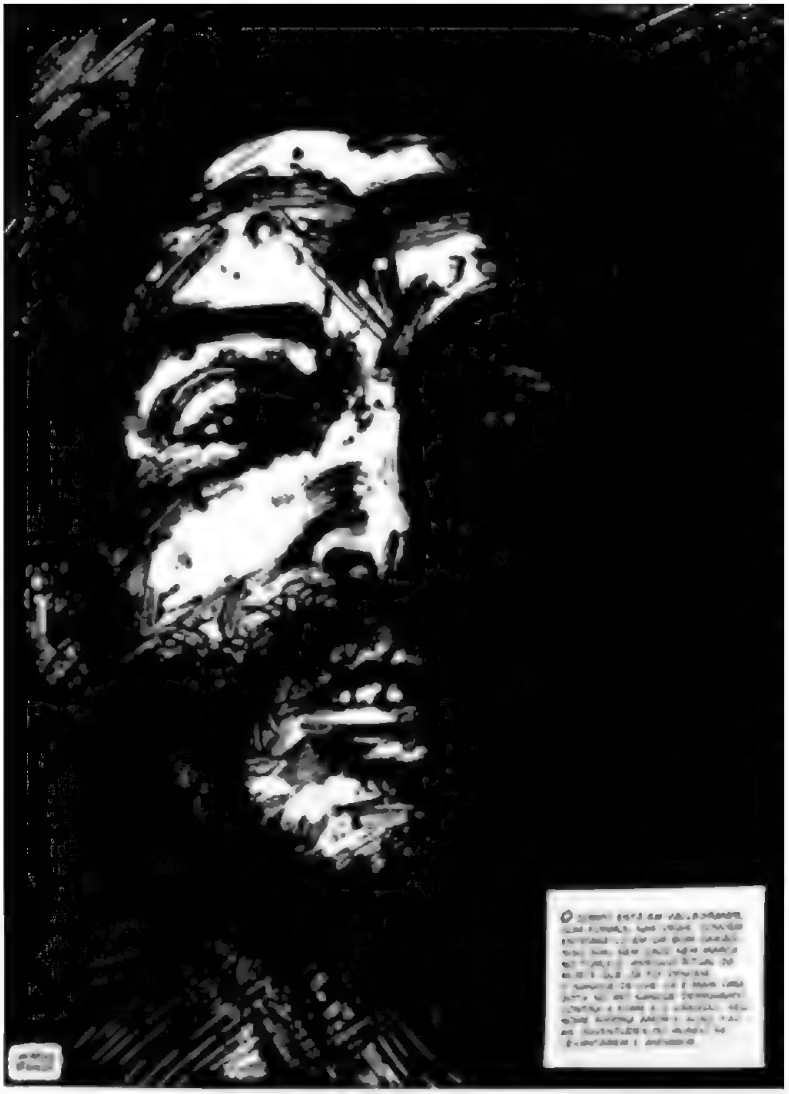


Mensual fueron ideadas por él. Además del icónico *El Eternauta*, Oesterheld también es reconocido por *Mort Cinder* (dibujado por Breccia), cuya trama muestra un inmortal que siguió la saga humana por la Tierra. Entre 1973 y 1974 sería publicada la serie *América Latina: 450 años de guerra*, dibujada por Leopoldo Durañona, obra marcadamente crítica, característica de las historietas de Oesterheld, que fue haciéndose intolerable para los militares en el poder. La biografía de Guevara ya había puesto al autor en el radar, y los hizo perseguir cada movimiento del historietista.

El Che era una influencia notable para la izquierda mundial. La biografía en historietas escrita por Oesterheld tocaba en ese icono, y llamaba la atención del poder hegemónico. Pero su texto y el arte de los Breccia están muy lejos de un panfleto, o de una pieza de agitación y propaganda socialista. Hay una característica inmanente de tipificación del Che como un hombre que se construyó en la historia. Los pasos biográficos muestran algunos aspectos de la construcción de ese ser humano. Lejos de un mito, el Guevara de Oesterheld es expuesto como un ser humano notable, pero sin poderes especiales. Entender su historia, para él, significa entender el mundo a nuestro alrededor.

La historieta se acerca a la idea de *medio de difusión radical* expuesta por el teórico estadunidense John Downing; o sea, se trata de un producto mediático contrahegemónico dirigido a combatir el orden imperante, enfocado no solo en el placer estético de los receptores, sino también en su transformación. En palabras del socialista italiano Antonio Gramsci, artes como esa historieta pueden auxiliar en la catarsis, al paso del momento egoísta-pasional hacia el ético-político. Es la lucha de clases en el arte, pero sin transformarla en arenga doctrinaria. Ese tipo de material es parte de la autoconciencia de la humanidad, de ahí su actualidad insuperable. Forma parte del catálogo moral de un movimiento progresista irrefrenable, aunque en ocasiones derrotado.

La trama comienza en los últimos días de la campaña del Che en Bolivia, en 1967. Traza sus últimos momentos antes del asesinato en La Higuera. La narrativa de Oesterheld



fluye desde esos momentos finales para recuperar, como un flujo de memoria, percepciones subjetivas, explicitaciones políticas y fragmentos de las lecturas del Che sobre la coyuntura del Continente. Los hechos que convirtieron a Ernesto en héroe de la Revolución Cubana se enumeran a un ritmo propio, parte del legado del arte secuencial. Se intercalan sugerencias textuales autobiográficas con los recortes dados por el guionista. Las imágenes en amarillo pálido producidas por Alberto y Enrique completan esos pasajes realistas, y también alegóricos. Una lucha entre luz y sombras que, en el último cuadro, después de páginas casi tomadas por las sombras, se aclara en la imagen del Che a página entera –dibujado por Enrique–, exponiendo bellamente el rostro de aquel que puede hacer que «las juventudes del mundo se levanten y anden».

La secuencia de Bolivia y su desenlace dramático se expone como un diario, y remite a los varios textos escritos por el propio Guevara. A fin de cuentas, nadie documentó tanto su propia vida como el biografiado. Pero tal vez el pasaje de la Revolución Cubana y su victoria sea el momento en que la historieta realmente se sitúe como inspiradora. El médico argentino forjándose como eximio líder militar, lo que no lo hace «perder la ternura», es parte de la épica. La secuencia en la Sierra Maestra quita el aliento, y resume muy bien uno de los acontecimientos más importantes del siglo xx.

Convertido en ciudadano cubano, el Che no se contenta con el cargo de presidente del Banco Nacional de Cuba. Él sabe que la revolución necesita ser mayor que la brava isla victoriosa. Intenta llevar la lucha a África, y termina ahogado por los intereses de los dos bloques de la Guerra Fría.

La obra de Oesterheld muestra que el paso por esa «guerra extraña» en el Congo no hizo desmayar el fervor revolucionario del Che. Pronto se prepara para organizar un nuevo foco guerrillero en el sur de Bolivia. En la historieta aparece la transcripción literal de la carta del

Che a sus hijos. «Si alguna vez tienen que leer esta carta será porque no esté entre ustedes. Casi no se acordarán de mí y los más chiquitos no recordarán nada». Como un testamento final, Che justifica sus acciones, mostrando que «ha sido un hombre que actúa como piensa y, seguro, ha sido leal a sus convicciones». Oesterheld ciertamente concordaría con la sentencia de la carta: «acuérdense [de] que la revolución es lo importante y que cada uno de nosotros, solo, no vale nada». Mas la mayor dificultad de la revolución en Bolivia tal vez haya sido esa: articular una colectividad capaz de acelerar el proceso revolucionario.

Eso porque los «ojos indiferentes y vacíos» de los campesinos diferían mucho del apoyo recibido por la guerrilla cubana. En uno de los inolvidables momentos de la historieta, los rostros de los bolivianos que quedaron en la memoria de Che también van a poblar las dudas de los lectores. ¿Por qué tanta pasividad de aquellos que deberían indignarse y luchar?

La muerte del Che, herido y apresado en una escuelita en La Higuera, fue capaz de hacer que sus verdugos se felicitaran. ¿Cómo la crueldad y la violencia pueden causar alegría? En la obra, los soldados bolivianos reían mientras el Che se deshacía en sangre y dolor.

El poder de «Ellos», como en *El Eternauta*, es muy grande, proporcional a su crueldad. Pero si en la ficción las muertes causan apenas reacciones momentáneas de afecto sentido por personajes queridos, en la vida real la tortura y la muerte desestabilizan por dentro a los sujetos, e implosionan su humanidad. Los militares argentinos, sin ningún resquicio de empatía, mostraron a Oesterheld las imágenes de sus hijas muertas. Al igual que el Che, Oesterheld vislumbró el peor tipo de gente que la humanidad puede producir. Tal vez los carceleros del guionista hayan sonreído como los verdugos del líder cubano. La foto de Che muerto fue exhibida como un trofeo: era el enemigo número uno del imperialismo. Oesterheld todavía forma parte de la lista de la Comisión Nacional de Desaparecidos de Argentina. Dicen que su ejecución se produjo en 1978, en la ciudad de Mercedes, pero el cuerpo jamás se encontró. En la obra *Che – los últimos días de un héroe*, el arte revela su magia (humana, como todo lo que es bello) de cristalizar en una misma obra a esos dos camaradas de la lucha latinoamericana. C

Traducción del portugués por *Rodolfo Alpízar*

JUAN PADRÓN

Mi vida en Cuba

Mi vida en Cuba *son las memorias –lamentablemente inconclusas– de Juan Padrón, contadas en forma de historietas, que vieron la luz en España en 2021. Una entrega de la revista* Casa de las Américas *dedicada a la narrativa gráfica no podía prescindir de este maestro del cómic latinoamericano, creador de uno de los grandes mitos culturales cubanos posteriores a 1959, el coronel mambí Elpidio Valdés, popularizado en la página impresa y en el cine (tanto en cortos como en largometrajes) y autor de películas de culto como* Vampiros en La Habana *o la serie* Quinoscopio, *basada en ideas y dibujos del creador de Mafalda.*

Ofrecemos aquí unas páginas de esta notable obra por cortesía de los herederos del Premio Nacional de Cine en 2008, a quienes agradecemos la generosa disposición para que Mi vida en Cuba *continúe su andadura en la tierra de su autor.*

DESPUÉS DE UNAS VACACIONES, ENCONTRÉ TRABAJO EN EL SUPLEMENTO "EL SABLE", DEL PERIÓDICO "JUVENTUD REBELDE"
LUIS ROIZ
ALDO ROMA
MANUEL (QUE FUE CONMIGO, ESE DÍA)
DIRIGIDO POR EL GALLEGO JOSÉ LUIS POSADA (QUE ERA ASTURIANO)
EL PERIÓDICO CONTABA CON UNA HEMEROTECA FORMIDABLE Y SE RECIBÍAN, CADA SEMANA, REVISTAS DE TODO EL MUNDO
RUBIO
ÉVORA TAMAYO
ZUMBADO
JANÉ
CONOCÍ A VARIOS DE LOS MEJORES ESCRITORES HUMORÍSTICOS DE ENTONCES
EN EL MISMO EDIFICIO ESTABAN MIS AMIGOS DEL SEMANARIO "PIONERO"
FRAN VALDÉS
FROILÁN ESCOBAR
ONELIO JORGE CARDOSO
LUIS LORENZO
JUAN JOSÉ (JAN)
"EL SABLE" SE REUNÍA LOS JUEVES EN UN BAR, Y SE CONFORMABA EL NÚMERO... TAMBIÉN SE PLANEABA EL SIGUIENTE
ESO ME DEJABA TIEMPO LIBRE PARA COLABORAR CON EL ESTUDIO DE ANIMACIÓN DE LA TELEVISIÓN, HACIENDO GUIONES PARA LA SERIE "EL PROFESOR"
HUGO ALFA

PASABA HORAS EN LA BIBLIOTECA Y ESCRIBÍA GUIONES PARA HISTORIETAS...
¡NO PODÍA PARAR!
SIN SABER QUE EL AIRE ACONDICIONADO ESTABA CONTAMINADO CON PLOMO DE LA ROTATIVA, DORMÍA SOBRE UN VIEJO CATRE EN EL PERIÓDICO
ELSA Y KOLIA YEFÍMOV
VOLVÍ A ENCONTRARME CON HARRY READE Y HACÍAMOS GUIONES PARA CORTOS DE ANIMACIÓN.
HARRY SE HABÍA CASADO EN LA URSS
EN SU CASA SE REUNÍAN AMIGOS DE VARIOS PAÍSES. TODOS HABÍAN PELEADO CONTRA LOS NAZIS Y NARRABAN SUS BATALLAS (CON VODKA)
MIJAIL MIJAÍLOVICH GRAMS
BOB PURDY
PAUL SKUP
BOB HABÍA SIDO PILOTO DE B25...
ESTUVO CAUTIVO EN ALEMANIA

SKUP CONTÓ COMBATES DE LOS CANADIENSES EN EL BATALLÓN DE LOS MAC-PAPS EN LA BATALLA DE BRUNETE
Y DE PILOTOS CUBANOS POR LA REPÚBLICA ESPAÑOLA
122
GRIMS HABÍA ENTRADO EN BERLÍN COMO JEFE DE TANQUES

UN CUBANO QUE PARTICIPÓ EN LOS SEA-BEES (BATALLONES DE CONSTRUCCIÓN) EN EL PACÍFICO, NARRÓ ANÉCDOTAS HILARANTES
MONTANER
DON'T SHOOT I'M CUBAN!
ME TOO

EN OCTUBRE CAYÓ EL CHÉ, ASESINADO EN BOLIVIA...
APARECIERON GRANDES CARTELES CON SU ROSTRO
POCO DESPUÉS, SE DISTRIBUYÓ SU "DIARIO EN BOLIVIA" DE FORMA GRATUITA PARA TODO EL QUE LO QUISIERA

HARRY SE LEYÓ VARIAS VECES EL DIARIO, Y HABLABA SOBRE ELLO COMO SI HUBIERA ESTADO ALLÍ...
CUANDO DESCUBRIERON LA FUGA DE PLOMO EN EL PERIÓDICO, NOS HICIERON ANÁLISIS MÉDICOS.
¡YO TENÍA PLOMO EN EL CUERPO!
ME FUI A CÁRDENAS, LEJOS DEL PLOMO, CON DIETA DE LA VIEJA Y MEDICINAS QUE SABÍAN A RAYOS...
DAÑOS CEREBRALES IRREVERSIBLES...
EL PLOMO TE HIZO ALGO EN EL CEREBRO... ¡ESOS CHISTES HACEN GRACIA!
CUALQUIER SÍNTOMA RARO ME ATERRABA
¿TÚ... CREES?
Y ME HACÍA MÁS ANÁLISIS...
NADA, MI CIELO... VE TRANQUILO
¿SEGURO?
EN EL PERIÓDICO NOS DIERON UN LITRO DE LECHE DIARIO A TODOS
ME LO LLEVO PA' LA CASA, PUES DICEN QUE LA LECHE FIJA EL PLOMO EN SANGRE
¡PUOCH!
POR ESA ÉPOCA, SE HICIERON BASTANTE POPULARES MIS CHISTES DE HUMOR NEGRO
EN EL CUELLO
EN EL CUELLO

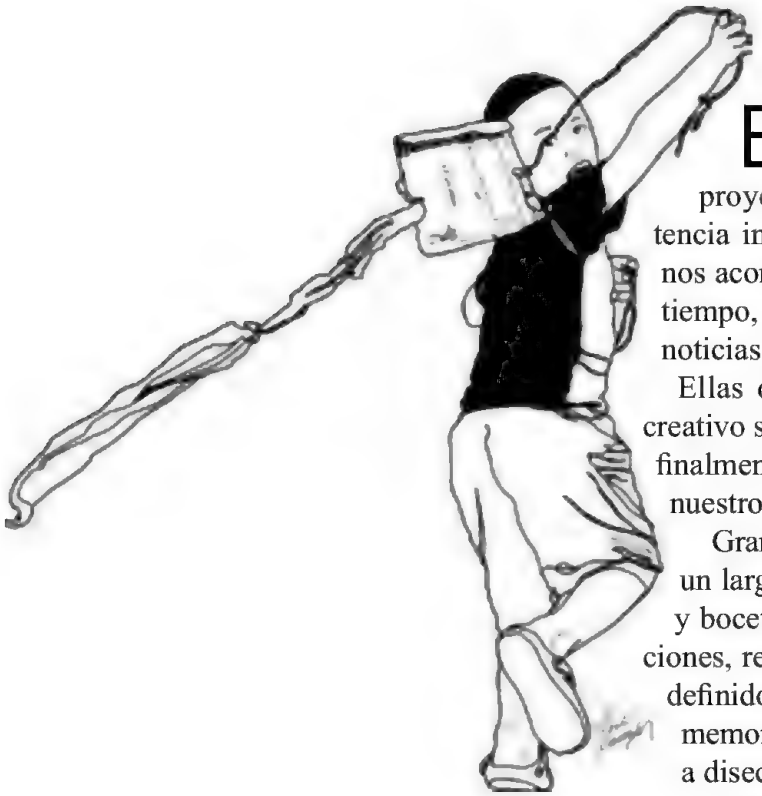
¡YO LOS EUFORIZO...ASÍ LES SUBE LA PRESIÓN ARTERIAL!
¡NO SEAS PESIMISTA! ¡EN ESTOS CASOS SE TIRA EL GOLPE CONTRA EL SUPERMERCADO NUCLEAR-TAL!
HARRY COMENZÓ A COLABORAR CON "PIONERO". CADA VEZ QUE ENTRABA AL PERIÓDICO, DISCUTÍA CON LOS REDACTORES "ANTISOVIÉTICOS" O QUE NO COMPARTÍAN LA LÍNEA DE LA URSS AL 100%
¡COÑO, DEJEN TRABAJAR!
HICIMOS UN GUIÓN PARA UN CORTO INFANTIL Y EL ESTUDIO FÍLMICO DE LA TV LO APROBÓ
PREPARAMOS UNA VIEJA EUMIG DE 16 MM CON TUBOS Y HOJAS DE ALUMINIO
VISOR CON MEDIA PELOTA DE TENIS
CONTRAPESO
PARASOL
FOCO
IBA DE UNOS NIÑOS QUE INVENTABAN UN ROBOT QUE SE ESCAPABA, Y DEBÍAN PERSEGUIRLO POR TODA LA CIUDAD... HACIENDO TRAVESURAS
YO
ROBOT
ACTORES

LAS FILMACIONES EN ESTUDIO NO FUERON BUENAS. LOS TÉCNICOS NO QUERÍAN A HARRY Y TAMPOCO LES GUSTABA EL GUION
NO SE LE ENTIENDE LO QUE HABLA
NO SE BAÑA
!
ADEMÁS, HARRY TENÍA CELOS DE UN COLEGA CHILENO DE SU BELLA ESPOSA QUE, TODOS LOS DÍAS, LA LLEVABA HASTA SU CASA
PARA COLMO, LA DIRECTORA DE "PIONERO" LE PIDIÓ QUE NO FUERA MÁS A LA REDACCIÓN
DICE QUE MANDARÁN UN BLOODY MOTO A BUSCAR MIS DIBUJOS FUCK! ¡Y HORA DUCHANDO BLOODY LLUVIA !!
ES QUE NO GUSTAN DE BLOODY MIS DISCURSOS POLITIC... FUCK
CHA
PLOFFF
BLOODY MADAFACKER !!

OYE, CHICOU, TIENE QUE TENER CUIDADO LLOVIENDO SALPICA GENTE... ¡NO ESTÁ AMABLE!
APRENDE A HABLAR ESPAÑOL, RUSO DE MIERDA
¿TÚ NO ENTIENDE A MÍ, BLOODY FAKEN MARICONA COMEMIERDA, HIJA DE PUTA, CARA CULO?
SOK
COMO HARRY ERA BUENA PERSONA, PUSO AL TIPO BAJO UN ÁRBOL Y LE GUARDO LAS LLAVES DEL CARRO EN UN BOLSILLO
YA MOJADOS, SEGUIMOS... ¿OKEY?
¡SÍ, SÍ, LO QUE USTED DIGA, BOSS!

JOSÉ CAMPOH

Memoria en historias dibujadas



En la memoria personal siempre han permanecido ideas que son recurrentes, que se cuelan en los proyectos, se visualizan por instantes y cuya persistencia invita a tenerlas en cuenta. Son esas historias que nos acompañan desde niños, que fueron moldeadas por el tiempo, producto de conversaciones, personajes, sucesos o noticias impactantes.

Ellas desaparecen por momentos, pero desde el caos creativo se asocian con nuevas imágenes, con otras voces y, finalmente, encuentran el espacio para adquirir forma y, en nuestro caso, ser contadas y dibujadas.

Gran parte del desarrollo de nuestras historias han tenido un largo trayecto de preparación, hasta nacer en guiones y bocetos . Todas ellas tienen andamiajes llenos de emociones, reflexiones y no están exentas de posicionamientos definidos. En el caso de las narraciones relacionadas con la memoria y la historia nos incitan a descubrir lo no contado, a diseccionar la memoria oficial de los conflictos.

Durante muchos años la literatura, el cine y el cómic nos enseñaron formas posibles de convivencia, de otros horrores, a evadirnos de nuestro entorno colmado de iniquidades y desigualdad; pero también nos llenaron de elementos para observar al otro, nos familiarizaron con la estética de lo monstruoso, nos anticiparon seres humanos con ansias de poder y control, la existencia de Estados acéfalos y también la lucha de los individuos por sobrevivir.

Las obras que a continuación refiero fueron creadas en diferentes épocas y estilos gráficos, tras el intercambio de intereses de lecturas, largas conversaciones y encuentros con personajes nutridos por la imaginación, junto con aprendizajes y vivencias.

Primeros habitantes. Relatos de la llanura, la sierra y el mar

El Valle del Cauca, una región colombiana que limita con el océano Pacífico, posee altas montañas, selvas, lagunas y llanuras atravesadas por un gran río y sus afluentes, donde habita una gran diversidad de fauna y flora.

Esta obra habla de la importancia de reconocer que su historia no inicia con la invasión europea ni su colonización, ni fundación de ciudades, procesos en los que fue borrada la presencia de los pueblos originarios con la espada, la cruz y las enfermedades. De esas comunidades que domesticaron sus alimentos y aprendieron de las crecientes del río para regular sus cultivos, hoy solo quedan vestigios arqueológicos. Antes de las primeras pisadas de indígenas recolectores y cazadores, sin embargo, los habitantes del planeta fueron el río, la selva, el mar y los animales que viven en cada entorno.

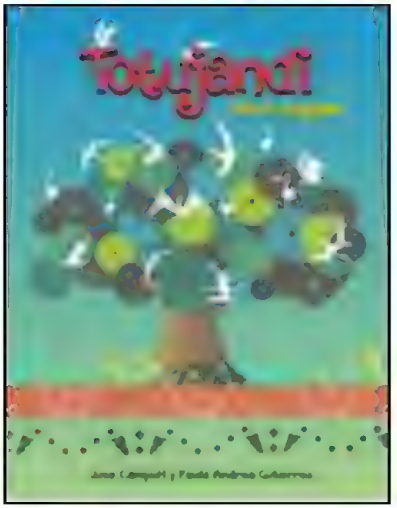
Iniciamos entonces con el relato que hace un abuelo a sus nietos, describiendo los vuelos de colibríes y murciélagos, habitantes del límite de la luz y lo que contemplan en este territorio. Ellos nos llevan en su vuelo por parajes desconocidos y por la gran cantidad de especies que convivían en este espacio, la mayoría desaparecidas por diferentes razones, pero principalmente por la presencia humana y los cambios climáticos.

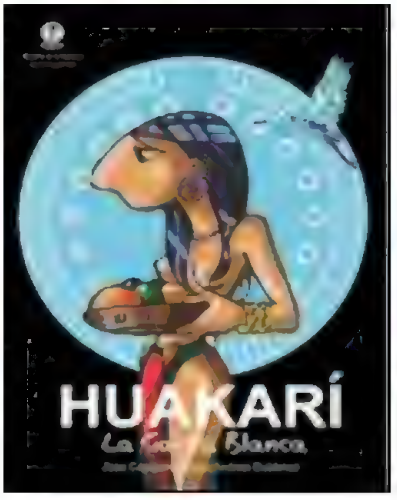
Los aportes que realiza la arqueología y las investigaciones que se han realizado sobre el arte geométrico prehispánico de las comunidades del Valle medio del Río Cauca han fortaleciendo la creación de estas páginas. La utilización de piezas cerámicas y de orfebrería proporciona documentación gráfica para la recreación de entornos, viviendas, fisonomía, pintura corporal y diseños en sus prendas.

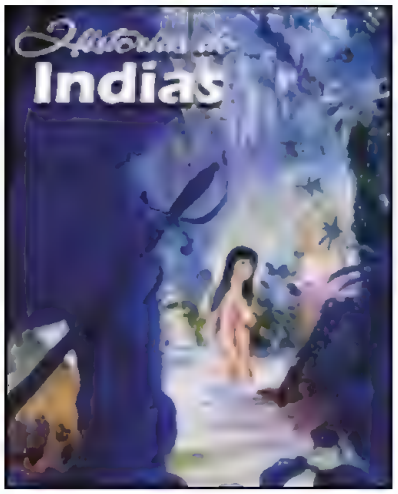
Los recientes hallazgos arqueológicos nos nutren de nuevos elementos gráficos y la apreciación de un territorio inexplorado, oculto entre monocultivos de caña de azúcar y sobre los que avanzan el acelerado crecimiento de las urbanizaciones que nos hacen temer que la conexión con nuestro pasado más remoto pueda perderse para siempre.

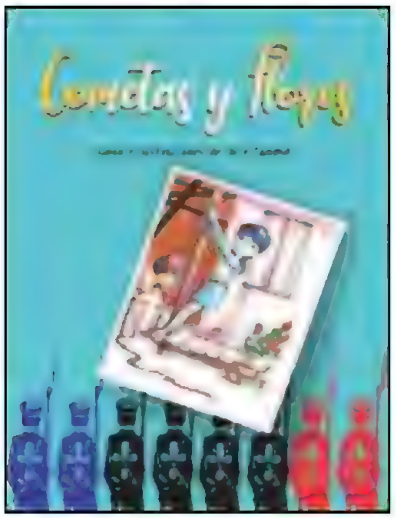
La serie de publicaciones llamadas *Relatos de la llanura, la sierra y el mar* la conforman cinco obras: *Primeros pobladores*, *Totujandi*, *Huakarí*, *Flor del Manglar* y *Raíces de tres colores*, escritas por Paola Andrea Gutiérrez y José CampoH, este último también a cargo de los dibujos.

La información que existe parece escasa, pero al avanzar se van sumando nuevos documentos, evidencias e hipótesis que nos llevan hasta las desconocidas leyendas de las comunidades indígenas del Valle del Cauca y a los hallazgos de megafauna en el territorio (como los mastodontes).









De la propuesta inicial de cómo contarles el pasado a los niños se creó una dinámica de aprendizaje que hizo que la narrativa de este material llegase a todas las edades, a través de la promoción de su lectura, de talleres, de exposiciones en bibliotecas, centros culturales, etcétera. Los valiosos descubrimientos de los vestigios ancestrales y la importancia de los lugares descritos en las obras ganaron en interés, sobre todo porque junto con las creaciones de los libros intervienen la música, las piezas cerámicas, y otros elementos simbólicos como sellos y exposiciones del material realizado.

Cometas y flores

La Guerra de los Mil Días fue un conflicto civil de Colombia disputado entre el 17 de octubre de 1899 y el 21 de noviembre de 1902.

Gerardo Cometa inicia su conversación sobre los problemas que como colono tiene en una región salpicada de violencia y despojo. A grandes sorbos de café y pausas organiza sus recuerdos, templa sus arrugas al narrar su niñez entre las montañas caucanas donde nació y creció durante una década.

El telón de fondo de su historia es la guerra civil llamada de los Mil Días, disfrazada de un conflicto entre partidos y que esconde verdades de otra índole, donde participaron Colombia, Venezuela, Ecuador, los Estados Unidos y Panamá (separada de Colombia desde ese instante). El resultado de esta confrontación de conservadores (identificados con el azul) y liberales (con el rojo) deja trescientos mil muertos mal contados y una patria maltrecha llena de odios.

La historia se centra en la familia de Gerardo, los Cometa de filiación liberal, y sus vecinos conservadores, los Flores, quienes sellan un pacto de colaboración que elude las requisas del gobierno conservador que somete a los liberales robándoles sus bienes, de igual forma a como las milicias liberales saquean a los conservadores despojándolos de lo poco o mucho que tienen. Lo convenido funcionó durante muchos años, pero tiene un final inesperado.

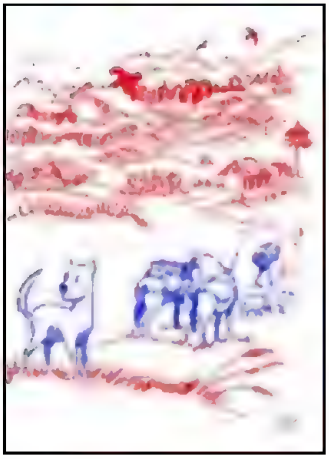
Pueblo de pájaros

La Violencia es la denominación del período histórico entre 1925 y 1958, en el cual se presentaron confrontaciones armadas entre partidarios del Partido Liberal y del Partido Conservador. Aun sin haberse declarado una guerra civil se caracterizó por ser un conflicto extremadamente violento.

En la ficción, Arnulfo ha regresado de Europa por la herencia de unos tíos recién fallecidos. Poco le ha importado esta vida provinciana, ese valle de lágrimas, como él mismo la describe. Le molesta la presencia de primos y demás familiares que le resultan aburridos y prefiere refugiarse en el estudio de su padre, que ostenta libros lujosos y «caros». Entre ellos encuentra uno pequeño que le llama la atención y del cual caen algunas fotos viejas.

Se trata del diario de su tía abuela Hortensia. Más que un diario íntimo, describe la vida del pueblo y de sus propios privilegios como hermana de uno de los políticos de más renombre del lugar. Entre las fotos observó una en especial, en la que reconoció a su abuelo Arsenio.

En el reverso de la fotografía firmada solo decía «...mis pájaros favoritos». Avanzada la historia, descubrimos los desmanes que sucedían a diario en un pueblo donde todos se volvieron pájaros por el miedo, y la complicidad de la policía política que favorecía al grupo de «pájaros» que, camuflados como jornaleros, asesinaban a todo rojo que les estorbara.



Mar, caña y montaña

A través de la historia, las diferentes comunidades del sur occidente colombiano se han visto afectadas por el Conflicto Armado Interno; sus entornos han estado impregnados en muchos aspectos por diferentes oleadas de violencia que van y vienen, dejando profundas huellas en el tejido social. A pesar ser una región con gran riqueza étnica, cultural y natural, se vive con miedo a la guerra. Generar Memoria Viva e Histórica para preservar sus herencias y construir un legado de reconciliación y paz es una tarea que se le debe a los supervivientes de la gran tragedia.

Los habitantes del Pacífico, Sevilla y Villa Paz (Jamundí) son priorizados por llevarse a cabo procesos organizativos en defensa de derechos humanos, pero un aspecto fundamental es que representan la diversidad social del Departamento del Valle del Cauca y de todo un país. De ahí el título de *Mar, caña y montaña*, el cual aborda la memoria histórica cultural y del conflicto armado en tres regiones, pero sobre todo busca mostrar el lado más humano y cálido de su gente.

Realizamos una investigación periodística, utilizando la narrativa gráfica a partir de *Encuentros de Memoria* que permiten nutrir la historia de las vivencias y sueños de los participantes, para visibilizar y sensibilizar las comunidades y sus territorios, documentado en formato cómic, fotografía, video y audio 3D, para crear una producción innovadora, interactiva y simbólica que permite generar sensaciones, formas de lectura, interpretación y significación en los modos de entender las condiciones socioculturales y generar empatía.

LAURA NALLELY HERNÁNDEZ NIETO

La historieta popular como registro del folclor urbano

Al folclor se le ha definido de muchas maneras, aunque en el imaginario la palabra generalmente se remite a las poblaciones rurales, tradiciones y a la cultura popular del campo. En el libro *Folclore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura* (2005), la investigadora Alicia Martín afirma que «puede parecer una contradicción estudiar el folclore de una ciudad, por cuanto se asocia al primero con la vida campesina, alejada del orden masificado y cosmopolita, reticente al cambio, aferrada a la tradición».[1] Sin embargo, en las últimas décadas ha cambiado la concepción de un folclor estático e inamovible. Ejemplo de ello es Oreste Plath, quien en sus estudios sobre el folclor chileno tomó en cuenta el registro de los usos y las costumbres de los habitantes de la ciudad de Santiago de Chile.

Para Antonio Gramsci[2] el folclor está compuesto por una multiplicidad heterogénea de creencias, valores y supersticiones, y hay que entenderlo como una concepción del mundo y de la vida, en contraposición con las concepciones del mundo oficiales. En el mismo sentido, Yvaín Eltit Pérez, presidente de la Sociedad del Folclor Chileno sostiene que «lo folclórico son aquellas infinitas expresiones culturales del pueblo, más allá de cualquier geografía establecida».[3] Consecuentemente, el folclor no está limitado a lo rural, sino que puede incluir también al ámbito urbano.

1 Alicia Martín (comp.): *Folclore en las grandes ciudades: arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005, p. 7.

2 Antonio Gramsci: «Observaciones sobre el folklore», en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961, pp. 329-336.

3 Yvaín Eltit Pérez: «El legado de Oreste Plath», en *Revista Occidente*, No. 518, julio de 2021, p. 54

Entonces, tomando en cuenta lo anterior, podemos ver que la historieta popular rescata elementos que integran el folclor: personajes populares, usos y costumbres, juegos, habla, jergas, vestimentas, música, tradiciones, entre otros. Hay que señalar que esta idea se negó durante mucho tiempo. En la serie de ensayos *Dialéctica del Iluminismo* (1944), escrita por los filósofos de la Escuela de Frankfurt Theodor Adorno y Max Horkheimer, se veía a la cultura de masas como una máquina de reproducción cultural que creaba bienes estandarizados, utilizados por las elites para suspender la reflexión crítica. En este sentido, «no se trata, por lo tanto, de respetar el derecho de las masas a entretenerse, sino comprender que, cuando se entretienen, las masas colaboran con el poder [...]. Aparecen entonces dos categorías para designar la forma de producción de la industria cultural y sus efectos: manipulación y alienación».[4]

La idea de la transmisión de una ideología dominante, en específico en las historietas o cómics, permeó en Latinoamérica con el libro *Para leer al Pato Donald* (1972), de Ariel Dorfman y Armand Mattelart.

Si bien el auge de las industrias culturales era controlado por empresarios, en realidad estos productos culturales están hechos por creadores que vienen del ámbito popular y que rescatan las vivencias y el mundo de vida del pueblo. Como ejemplo podemos mencionar los corridos de la Revolución Mexicana, los cuales se transmitían de boca en boca y contaban las hazañas de los caudillos durante el conflicto armado. La investigadora Thelma Camacho menciona que «generalmente cuando se habla de la cultura popular suele confundirse este término con el de popularidad, es decir, se tiene la creencia de que pertenecen a este nivel cultural todos los productos cuya aceptación es mayoritaria».[5]

Limitar el folclor a la cultura popular del campo ocultó las posibilidades de hablar de lo popular a través de la historieta. A esta no se considera folclor precisamente porque tiene un carácter urbano e industrial, que abarca a la cultura popular. Al analizar estas publicaciones se está tomando en cuenta una clase subalterna del folclor, ya que la historieta entra en los discursos no oficiales. Hay que tomar en cuenta que en muchas ocasiones estos objetos no están producidos por una elite, sino por los propios creadores populares, lo que les otorga una serie de libertades que quedan a juicio del autor.

En la historieta, a la hora de desplegar diferentes personajes, los autores tienen que mezclar las distintas formas de hablar para señalar la procedencia. En este punto es importante mencionar que en ocasiones dichos autores no pudieron desprenderse de los prejuicios y estereotipos que hay en el imaginario cultural mexicano –de ahí que se reitere la imagen del indígena o el campesino asombrados ante la modernidad. Como escribió Carlo Ginzburg, «de la cultura

4 Ana María Zubieta (coord.): *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 119.

5 Thelma Camacho Morfín: *La «zoociedad» en monitos. Historieta y cultura popular,* Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 15.

de su época y de su propia clase nadie escapa sino para entrar en el delirio y en la falta de comunicación».[6] A pesar de esto, a la hora de estudiar a los personajes y pasarlos al papel, los historietistas sí lograron reconstruir parte de sus características. A continuación, se abordarán algunos ejemplos de la manera en que opera el folclor en la historieta mexicana en el caso del habla y de las pulquerías.

De lo rural a lo urbano: vehículo del habla

La historieta moderna mexicana nace al final de la Revolución Mexicana. A principios de los años veinte, periódicos como *El Heraldo de México* y *El Universal* empezaron a incorporar tiras cómicas en sus páginas: en un principio solo se publicaban series compradas a agencias extranjeras, pero eventualmente publicaron historietas de autores mexicanos. «Durante los veinte y la primera mitad de los treinta el nuevo lenguaje se arraiga y se nacionaliza. Los protagonistas fundadores del cómic son charros y campesinos, moviéndose en el ámbito rural».[7] El hecho de que aparecieran estos personajes nos habla de la alta tasa de migración del campo a las grandes ciudades –especialmente a la capital de México– que se dio tras el conflicto armado. El desplazamiento neto de población rural a las ciudades en México fue, entre 1940 y 1970, de unas 6 200 000 personas, poco más del 38% del crecimiento total de la población urbana en ese periodo.[8]

La historieta *Mamerto y sus conocencias*, publicada en 1927 y 1940, con textos de Jesús Acosta y dibujos de Hugo Tilghman, toma como personajes principales a dos campesinos que migran de un pueblo llamado Chupícuaro a la Ciudad de México en la época posrevolucionaria. Los protagonistas son la pareja integrada por Mamerto y Ninfa, quienes luchan por adaptarse a la vida citadina, aunque en la práctica nunca lo logran. El dibujante revela su origen por la manera en que los representa: él siempre viste sombrero y traje de charro y ella usa una falda larga y lleva el cabello trenzado con listones. Ambos hablan un español deformado:

> Mamerto: ¡Caray, vieja! Qué estación tan *retechula*.
> Ninfa: Sí, a mí se me *afigura* que aquí en México vamos a quedarnos bizcos.[9]

6 Carlo Ginzburg: *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik, 1981, p. 18.

7 Armando Bartra: «Piel de papel. Los Pepines en la educación sentimental del mexicano», en *La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta, 2002, p. 138.

8 Ariel Rodríguez Kuri: «Secretos de la idiosincrasia. Urbanización y cambio cultural en México 1950-1970», en Carlos Lira Vásquez y Ariel Rodríguez Kuri (coords.): *Ciudades mexicanas del siglo XX: siete estudios históricos*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos / Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 35.

9 La imagen de la que se tomó el texto se encuentra en el libro de Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México 1874-1934*, vol. I, México, Conaculta / Grijalbo, 1988.

Otro caso es *El compadre Coyote*, de Salvador Pruneda publicada en 1938. En esta serie, el autor también aborda el tema de la gente del campo que había llegado a la ciudad. La historieta relata las aventuras de los personajes Cahuila, un coyote, y un ratón llamado Tin, quienes intentan adaptarse a la modernidad urbana. El autor, por su parte, no les da la posibilidad de la redención a través de la educación y hace mofa de su «atraso» (en uno de los episodios, el coyote pretendía prender un foco con cerillos como si fuera una vela).[10] Pruneda representa a los personajes como «curiosos» y también los hace hablar con un español distorsionado:

> Coyote: [...] Otra cosa es lo que me *trai* preocupado.
> Tin: ¿Se puede saber qué es? ¿Algo *pior* que la muerte?
> Coyote: *Pa* mi sí
> Tin: ¿A poco el honor?
> Coyote: Ni lo conozco: lo que me *trai cari'lachao* es que *afusilen* y... las balas perjudiquen la belleza de mi carita serrana.[11]

Durante los años de 1940 a 1970[12] se dio una etapa de auge económico conocida como el Milagro Mexicano. Este hecho generó un imaginario de desarrollo: México estaba entrando al mundo moderno, influido por la inmersión en el *american way of life* tras la Segunda Guerra Mundial. El pasado rural quedó ligado a la lucha armada que había vivido el país. En este contexto tenemos al personaje Jilemón Metralla y Bomba, protagonista de la historieta *Los Superlocos*, creada por Gabriel Vargas en 1939. El autor toma como protagonista a un caudillo posrevolucionario que, a base de estafas, había logrado el ascenso social. Al inicio de la serie este personaje —que provenía del campo— vestía como militar en todos los episodios, pero cuando México entra de lleno bajo la influencia del *american way of life* cambia su vestimenta por un elegante traje sastre negro,[13] en un intento de ser un citadino cosmopolita. Jilemón es un personaje que habla «bien» el español, y logra un ascenso social, aunque su origen campirano se manifiesta en su gusto por el pulque, tema que se abordará más adelante.

Otro aspecto notable de *Los Superlocos* es que en las viñetas aparece la Ciudad de México. Vargas dibujó una variedad de personajes como oficinistas, vendedores ambulantes y albañiles, sin dejar de lado a los indígenas. También aparecen mujeres con falda larga y trenzas, hombres con ropa de manta, y campesinos que venden frutas y verduras en las calles. Durante los años

10 Thelma Camacho Morfín: «La historieta, mirilla de la vida cotidiana en la ciudad de México (1904-1940)», en Aurelio de los Reyes (coord.): *Historia de la vida cotidiana, V. Siglo xx. La imagen, ¿espejo de la vida?,* vol. II, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México, 2006, p. 61.

11 Citado por Thelma Camacho Morfín en *La «zoociedad» en monitos. Historieta y cultura popular,* ob.cit., p. 84.

12 Fernando Carmona: *El milagro mexicano,* México, Nuestro Tiempo, 1973, p. 13.

13 Laura Nallely Hernández Nieto: «From the Post-revolutionary Mexico to the American Way of Life: Analyzing Los Superlocos by Gabriel Vargas», en *International Journal of Comic Art*, vol. 20, No.1, Spring/Summer, 2018, p. 234.

cuarenta el país seguía en la disputa entre ser moderno o rural, y en la dualidad entre el campo y la ciudad. Asimismo, en esta historieta Vargas hizo un registro del habla popular de la época ya que escribía los episodios a partir de sus recorridos diarios por la capital. Pero, además, inventó palabras que después fueron retomadas por el pueblo como «caldo de oso» o «tlachicotón», para referirse al pulque; «chipocludo», para aprobar algo; o «patas de hule» para el automóvil. Alfonso Reyes llegó a afirmar que Vargas era el único autor de historietas que merecía tener un sitio en la Academia Mexicana de la Lengua.[14] Esta forma de registrar usos y costumbres lo siguió haciendo en *La Familia Burrón*, que es, probablemente, el título más emblemático de la historieta mexicana.

En *Los Supermachos*, historieta creada por Eduardo del Río («Rius») en 1965, tenemos como protagonista a Calzonzín, quien es la figura del indígena a quien Rius caracteriza con un hablar defectuoso. Los lugares donde transcurre la historia, San Garabato y Rompopeo, pueden ubicarse en cualquier pueblo de México. A pesar de que Rius no logra desprenderse del todo de los prejuicios sobre el mundo rural, intenta mostrar al indígena sabio que tiene un conocimiento superior al resto de los personajes.

Las pulquerías

El pulque es una bebida fermentada que se elabora en México desde tiempos prehispánicos, y se obtiene a partir de la fermentación del maguey. Los lugares donde se vende son llamados pulquerías, las cuales fueron un centro de reunión para las clases populares, sobre todo en el siglo XIX. A inicios del XX, el gobierno de Porfirio Díaz emprendió una campaña en contra del pulque, al que se le calificaba de antihigiénico y se le atribuía una supuesta degradación social. Este argumento fue retomado por la industria cervecera, la cual utilizó a la prensa para recalcar lo aséptico de sus bebidas. Las pulquerías eran, pues, vestigios de la ruralidad que no cabían en una ciudad que aspiraba a ser moderna.

En este contexto, se publicó en 1929 la serie *Macario y Petronila*, con textos de C. León y dibujos de Jesús Acosta. Los protagonistas son dos campesinos que son sirvientes domésticos. La familia a la que sirven se va de viaje un largo tiempo y ellos toman el control de la casa. Viéndose rodeados de lujos, los autores los retratan como «ordinarios» que beben pulque en la fina vajilla de los patrones. En *Mamerto y sus conocencias* los personajes se apropian de la discusión entre los simpatizantes del pulque y los de la cerveza. «El pulque sirve a los autores para enfatizar la rusticidad del protagonista de la historieta, se interpreta a la bebida tradicional como símbolo de atraso y de la ignorancia».[15]

14 Vicente Quirarte: «Vida en familia», en *Revista de la Universidad*, No. 77, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 46.

15 Thelma Camacho Morfín: «Agua de las verdes matas en la historieta», en *Revista Generación Alternativa: Pulque insurrección fermentada*, México, Generación Publicaciones Periodísticas, S.C., año XXI, No. 81, 2009, p.18.

Alejados del discurso oficial, otros autores llevaron a la historieta aficiones o remembranzas de su lugar de nacimiento. Gabriel Vargas era admirador del pulque, tal vez por ser originario de Hidalgo, uno de los estados que hasta la fecha es de los principales productores. Y uno de los espacios más representados en *Los Superlocos* son las pulquerías. En distintos episodios podemos ver su dinámica, referencias a su decoración y la convivencia femenina.

Las pulquerías eran adornadas en su mayoría por murales interiores y exteriores. Los pintores de barrio plasmaban paisajes rurales, escenas cotidianas, pasajes históricos e incluso mujeres semidesnudas. En los diálogos de los personajes no escapa la alusión a los murales o lienzos que todavía decoraban las pulquerías en los años cuarenta: «Mira, mi hermano, qué bonito cuadro. Dicen que lo pintó Ruano Llepez». En otro diálogo hablan también sobre la decoración que era característica de estos lugares: «Se ve muy *faceta* con tanto espejo. Solamente en tiempos de Don Porfirio se veían pulquerías iguales de lujosas a estas». En cuanto a las actividades que se realizaban en las pulquerías, Gabriel Vargas dibujó a los asistentes que cantaban los boleros de moda como «María Bonita», de Agustín Lara. También quedaron dibujados personajes como los albañiles, que aparecen con pantalones cortos o parchados, amarrados a veces con cinturón o con un lazo y con sombrero.

En 1923 se publicó un mandato oficial que «prohibía el acceso al área común a niños, soldados, policías y mujeres; por esta razón surgió el departamento de damas, en el cual se reunían a beber y convivir en un espacio separatista».[16] En una de las viñetas, Vargas plasmó a dos mujeres que bailan alegremente al compás de la rockola. A ambas las dibuja vestidas con falda larga y peinadas con trenzas. Una de ellas tiene una canasta con verduras en la mano, lo que induce a creer que aprovechó su visita al mercado para entrar a disfrutar de un tarro de pulque. Mi propia madre recuerda que por los años sesenta, su abuela, originaria de un pueblo del Estado de México, pasaba por la pulquería cuando iba a comprar al mercado local o al de La Merced, ubicado en el corazón de la Ciudad de México. Como los niños no podían entrar al lugar, mi madre y alguno de sus hermanos la esperaban afuera mientras ella terminaba su bebida.

En otro episodio, dos mujeres esperan que les llenen la garrafa de vidrio junto a la ventanilla donde las pulquerías despachaban la bebida para llevar. Están descalzas y visten falda y rebozo; una de ellas –quien lleva el recipiente en la mano– le dice a la otra: «pos yo comadrita, no faltándome mi pulque, aunque nomás coma tortillas con chile».[17] Vargas dibujó la fachada de «El Lucero de mis noches», negocio que se encontraba en el barrio de La Lagunilla. Estos lugares ostentaban nombres creativos como «El asalto» o «Sal si puedes»; Diego Rivera exaltó los nombres a los que llamó «los mejores poemas sintéticos mexicanos». En la viñeta, también se ve a los vendedores de fruta y verdura que, vestidos con ropa de manta y sombrero, ofrecen sus productos en huacales. En la esquina del establecimiento dos oficinistas conversan. Esta

16 Mishel Nayeli Dávila Vargas: «Las hijas de Mayáhuel, historia de las mujeres y el pulque», en *Memorias del 7º Congreso Nacional del Maguey y el Pulque,* Miguel Ángel Alemán Torres (ed.), 2021. p. 20.
17 *Pepín*, miércoles 11 de agosto de 1948, No. 3432.

viñeta destaca la mezcla entre la ruralidad y la modernidad que se vivía en la Ciudad de México de la época.

Años más tarde, Rius retoma la idea de la pulquería pluriclasista. En *Los Supermachos*, este lugar funciona como la oficina de Don Perpetuo del Rosal, presidente municipal y cacique de San Garabato. Rius hace convivir en ella a hombres de distintas clases sociales que se reúnen en este sitio para hablar de política y bromear.[18] El autor también muestra en sus dibujos los tarros llamados «tornillos» donde tradicionalmente se servía el pulque.

Conclusiones

A través del aspecto del habla y de las pulquerías podemos ejemplificar la manera en que la historieta popular registra el folclor urbano. Aunque los historietistas lograron reconstruir parte del habla de los campesinos e indígenas que migraron del campo a la Ciudad de México durante la posrevolución, también es necesario señalar que, si bien el uso de estereotipos es algo frecuente en este tipo de narrativas, en parte había una mirada prejuiciada por el imaginario cultural donde permeaba la idea una superioridad urbana contra la ruralidad. No se ve al campesino como parte del país sino como personaje alejado y curioso. Por otra parte, hay veces en que los autores consiguieron hacer un registro del habla popular de su tiempo, como es el caso de Gabriel Vargas, quien además aportó palabras de su inventiva a la cultura popular.

En cuanto a las pulquerías, podemos ver el contraste entre el discurso oficial, que buscaba acabar con el pulque por ser considerada una bebida antihigiénica y alejada de la aséptica modernidad y lo dibujado en las historietas. En las series presentadas, los autores dan cuenta de formas de convivencia en estos lugares, los personajes que asistían, los juegos y la decoración. Asimismo, en estas historietas las pulquerías son espacios donde los personajes podían convivir y beber sin recelo alguno.

Hay otros casos en Latinoamérica donde cabría hacer un análisis acerca de la operación del folclor en la historieta, por ejemplo, en *El Huaso Ramón*, del chileno Víctor Arriagada Ríos (conocido como «Vicar») quien cuenta las vivencias de Ramón en su pueblo natal, ubicado en el campo, y también sus viajes a la ciudad. El presente texto es un primer acercamiento a un tema complejo y con muchos aspectos sobre los que discutir y reflexionar.

18 Thelma Camacho Morfín: «Agua de las verdes matas en la historieta», en ob. cit., p. 18.

"El LUCERO de mis NOCHES"
POR ESA INGRATA DE CUATANETA ME EMBORRACHE, PERO ORA SE ME VA A ARMAR CON EL PATRON. HIP-HIP...
A POCO LE TIENES MIEDO A JILEMON, COMPADRE. ¿ENTONCES DE QUE TE SIRVE HACERLE AL MOQUETE, PUES'N? HIP HIP...
POS YO COMADRITA NO FALTANDOME MI PULQUE, AUNQUE NOMÁS COMA TORTILLAS CON CHILE...
ES QUE AL PATRON LO RESPETO, COMPADRE. Y MAS QUE ME HA PROMETIDO HACERME "CAMPION".
GÜENO, POS ENTONCES ORITA ES LA OPORTUNIDA DE BRINDAR POR EL FUTURO CAMPION, PUES'N. QUE VENGAN LAS OTRAS...
PERO ORA SI COMPAITO, QUE SEAN LAS ULTIMAS. DESDE HACE CINCO HORAS QUE PEDIMOS LAS ULTIMAS Y NADA QUE NOS VAMOS.

Pulquería «El lucero de mis noches». *Pepín*, viernes 13 de agosto de 1948, No. 3434. Fuente: Hemeroteca Nacional de México.

CÉSAR CARRIZO

Socializar la historieta

No es verdad que la gente pare de perseguir
sus sueños porque sean mayores,
se hacen mayores
porque dejan de perseguir sus sueños.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Orígenes desde la memoria

Traer a la memoria propia algo percibido, aprendido o conocido, eso es recordar. El sentido y el nombre del Proyecto «Socializar la Historieta» tienen sus orígenes justamente en los recuerdos que perduran y que hoy son experiencias que enseñan.

A finales de los años setenta en aquella Escuela Primaria N°71 de mi pueblo de La Madrid, en el sur de Tucumán, Argentina, formábamos cada mañana al mediodía, concluyendo la jornada escolar. Filas de niños y niñas vestidos de blanco, marchábamos buscando la salida de la escuela, entonando a viva voz la famosa «Marcha de San Lorenzo» (todavía se sigue haciendo). Esos versos iniciales dicen: «Febo asoma, ya sus rayos / iluminan el histórico convento. / Tras los muros, sordos ruidos / oír se dejan de corceles y de acero [...]». Y cantábamos de memoria, incluso frunciendo el ceño para dar mayor énfasis y cambiando algunas veces la letra de esa gloriosa marcha que cuenta el primer y único combate del general José de San Martín y su histórico Regimiento de Granaderos en tierras argentinas, su bautismo de fuego. De memoria, repitiendo, pero sin comprender lo que cada verso describe. Allí, ese 3 de febrero de 1813, las huestes sanmartinianas cayeron por sorpresa sobre los «maturrangos» en las cercanías del Convento de San Carlos Borromeo, en

San Lorenzo, acabando con el dominio español que asolaba las aguas del Río Paraná, con permanentes saqueos en los pueblos de las riberas.

Todo eso lo comprendí años después con el análisis más detallado de nuestra historia, conociendo además el significado de palabras como «Febo», que no solo era el apodo del dios «brillante» Apolo en la mitología clásica, sino que también era aplicado al dios Sol por los poetas clásicos latinos. Es común encontrar palabras o modismos en poemas, himnos y marchas del 1800 que hoy son de poco uso. Es decir, que aquel «*Febo asoma...*» era una metáfora del amanecer y nosotros, tan niños, no lo sabíamos interpretar y comprender mientras cantábamos.

Ese recuerdo lo tuve muchas noches, cuando me formaba como profesor de Enseñanza Primaria en esa misma escuela, concluyendo siempre con la pregunta: «¿Qué cosas me hubiera gustado aprender con historietas?», y que, en definitiva, es el punto de partida de este proyecto.

Ser dibujante, historietista y luego docente, me ha brindado la posibilidad de proponer un trayecto formativo para colegas pedagogos denominado «La Historieta en las Escuelas», que dio inicio en la Ciudad de Simoca, un 4 de septiembre de 2009 por medio de los Centros de Actualización e Innovación Educativa del Gobierno Nacional (CAIE). En este espacio realizamos un trabajo de campo en el desarrollo puntual del uso de la Historieta en las Escuelas, donde muchos de los contenidos y acciones planificadas originalmente fueron comprobados con los resultados previstos. Una experiencia nueva en varios sentidos que contó con el enorme aporte de los Alumnos Docentes, ya que, aunque pueda parecer similar, no es lo mismo enseñar historietas en un taller destinado a jóvenes guionistas o dibujantes, que capacitar a pedagogos en la comprensión y producción de historietas educativas. Las consultas, charlas y requerimientos de los docentes en su rol de alumnos generan una mayor exigencia, propia de sus diarias necesidades didácticas. Y ante cada pregunta, surgía un intercambio dinámico y colaborativo, un aporte que resultaba fundamental.

Uno de los principales recursos didácticos que empleamos fue la historieta *1813-El Combate de San Lorenzo*, donde tomé cada uno de los versos de la «Marcha de San Lorenzo» y los fui traduciendo al lenguaje de secuencias narrativas ilustradas, cuadro a cuadro, construyendo una historieta de cuatro páginas impregnadas de lucha, emotividad y la adrenalina de un combate único, presentando de esta manera una dinámica distinta para enseñar nuestra historia. Puede verse en la penumbra que generan las primeras luces del día, los rostros adustos de San Martín y sus Granaderos detrás de los muros del convento, ordenando luego una carga violenta, con escenas de sangre y muerte, de honor y gloria.[1]

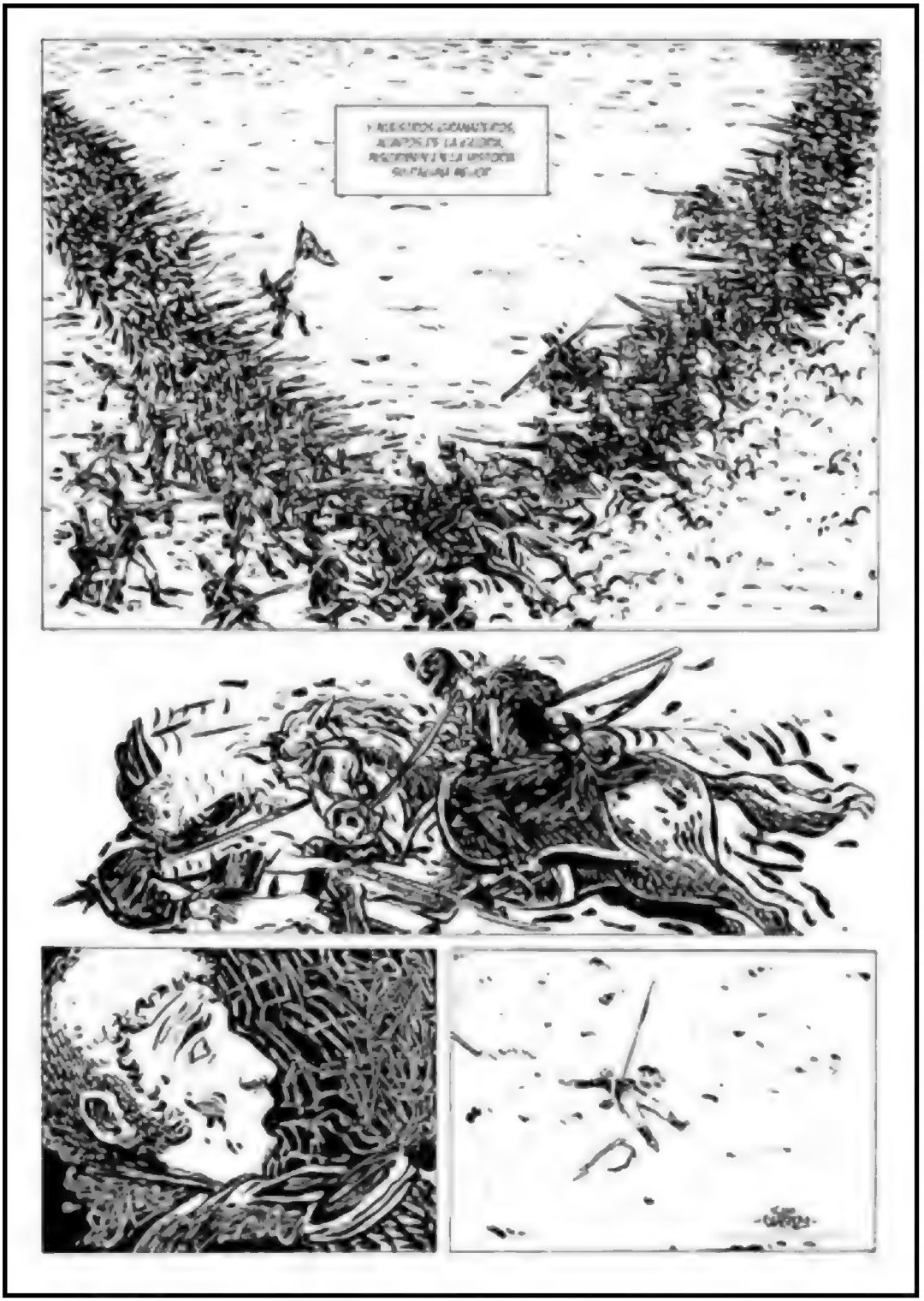
1 La historieta *1813- El Combate de San Lorenzo* está disponible en <https://issuu.com/cesarcarrizo/docs/recursos_para_docentes_historieta_1813_el_combate_>. Además, reproducimos un fragmento en esta entrega (pp. 94-97).

En la propuesta didáctica que acompaña esta historieta se les solicita a los alumnos que canten la marcha, para luego darles fotocopias o impresiones de la historieta, o bien, montar con ella una muestra en el aula donde pueden «ver» lo que cantan; y así comprender cada verso de esa rica historia que hace a la Patria Grande. La historieta también nos permite abordar otros conceptos importantes. Mencionamos la palabra «honor» hace un momento y cuando les pedimos a nuestros alumnos que sean «honorables», como docentes en algunas oportunidades nos cuesta verbalizar claramente qué significa serlo. No es sencillo explicar esa cualidad moral que impulsa a una persona a actuar de manera correcta, cumpliendo su deber y de acuerdo con la moral, y es aquí donde la historieta puede convertirse en ese «resorte didáctico» para tratar estos contenidos llegando desde un lugar distinto, captando la atención de los alumnos.

Así como comento esta experiencia propia, desde mi lugar en el sur del Continente, invito a quienes leen estas líneas a pensar por un momento ¿qué les hubiera gustado aprender con las historietas? y, para ser más específicos en la temática histórica, ¿qué héroe nacional les hubiera gustado ver en ellas? Para un cubano sería interesante saber más sobre el mayor general Serafín Sánchez Valdivia, Héroe de las Tres Guerras de la Independencia, con aquellas moribundas y contundentes palabras: «Me han matado, eso no es nada, ¡siga la marcha!»; para una mexicana significaría un viaje al pasado recorrer en viñetas entre el humo y el olor a pólvora, aquella heroica resistencia en el convento de San Diego Churubusco; o para un venezolano, significaría un mundo nuevo comprender en una historieta la fantástica vida del prócer de la independencia Pedro Camejo, «Negro Primero», quién, habiendo sido esclavo de un rico propietario, alcanzó el grado de teniente en el ejército patriota durante la Guerra de Independencia de Venezuela. La historia en historietas se hace más amena y llega mucho más a los jóvenes.

El Combate de San Lorenzo
FEBO ASOMA; YA SUS RAYOS ILUMINAN EL HISTÓRICO CONVENTO...
TRAS LOS MUROS, SORDOS RUIDOS OIR SE DEJAN DE CORCELES Y DE ACERO...

El Combate de San Lorenzo
ESTAMOS AHORA, MI SUS FIELES CUIDABAN EL HISTÓRICO CONVENTO...
TRES LOS MUROS, NORTE DE ESTOS QUE SE ENCUENTRA CONSTRUIDO EN ESTE ALTERO...
CON LAS VICTIMAS DEL PERSONAL
SAN MARTÍN PUEDE LLEGAR EN CUATRO DÍAS MÁS...
EL CLARÍN ESTRIDENTE SONÓ,
Y A LA VOZ DEL GRITO JEFE,
"A LA CARGA" GRITÓ...



Honor y Gloria al Gran
Cabral

Argentina 78

Con el espíritu de compartir este proyecto en Internet, desde 2009 administro el blog *La historieta en la escuela*, donde pueden encontrarse diferentes propuestas didácticas en torno al mundo de las viñetas, con experiencias novedosas y entrevistas a autores latinoamericanos especialmente, cuya obra puede ser abordada en nuestros centros educativos.

En 2012 el Ministerio de Educación de Tucumán me contrató como Capacitador y Asistente Técnico Pedagógico para desarrollar la historieta como una herramienta didáctica, por medio de talleres en las escuelas con docentes, bibliotecarios y alumnos. Entre los años 2003 y 2015, los gobiernos nacionales y populares de Néstor Kirchner y Cristina Fernández potenciaron políticas educativas inclusivas con programas como «Conectar Igualdad» que distribuye computadoras a todos los y las estudiantes de secundaria y educación especial de las escuelas públicas para garantizar su acceso a las nuevas tecnologías con el fin de reducir las brechas digitales, educativas y sociales. Así, comenzaron a llegar a las escuelas las *netbooks* para muchos docentes y alumnos, encomendándome la tarea de capacitarlos con el objeto de que comprendan los alcances de la historieta, produciendo las suyas propias y utilizando para ello programas específicos de dibujo y diseño de historias secuenciadas destinados a crear y leer historietas digitales, como por ejemplo el CDisplay Ex y el Comic Life 2 o el ACV A Comic Viewer para celulares. Los trabajos finales de los docentes incrementaban, con cada curso, el Banco de Recursos digitales en historietas con temas locales, sobre temáticas más cercanas a los alumnos.

Continuaron las Muestras, el Espacio de Historieta Digital Educativa (EHDE), al cual se sumaron mis compañeros docentes Jorge Missart y Pablo Rojas, los cursos «HD La Historieta Digital en las Escuelas» y «HD Multiplicadores de Historietas Digitales», «Producción de Fanzines Escolares», las FHE Ferias de Historietas Educativas (como las conocidas Ferias de Ciencias, pero todo en historietas), las Jornadas Regionales de Historietas Educativas, Proyectos de Historietas Murales en Escuelas de toda la provincia, especialmente las de Alta Montaña, llegando a cumplir, en 2022, una década intensa donde la historieta en las Escuelas de Tucumán es una maravillosa realidad en sus distintas expresiones.

Socializar la historieta en las escuelas

Si bien el ser humano se forma como sujeto moral en el proceso de socialización que se inicia en la familia, la escuela se constituye en otro importante agente de socialización, transmisora de conocimientos y de valores, que apuntala ese proceso mediante el cual el ser humano aprende los elementos socioculturales de su medio ambiente y los integra a su personalidad en base a las propias experiencias.

El sicólogo y epistemólogo ruso Lev Vygotsky, en su Teoría Sociocultural, señala que el desarrollo cognitivo de los individuos se encuentra directamente relacionado con la interacción social en el marco de la cultura dominante, subrayando el papel del adulto, en general, como un mediador en este proceso de socialización. Vygotsky es uno de los pilares en nuestra

formación como pedagogos, por lo que resulta lógico entonces que un docente, que además es historietista, proponga también la «Socialización de la Historieta en las Escuelas» como una alternativa dinámica e innovadora en el desarrollo de los contenidos áulicos. El desarrollo de la persona es consecuencia de la socialización y este proceso también puede aplicarse a la historieta.

En sí misma, las viñetas tienen su peso propio como formas de expresión, como arte y tradición de grandes maestros en muchos países de nuestra América, como Rius en México, Juan Acevedo en Perú, Quino en Argentina y un Orestes Suárez, buque insignia de la historieta cubana, por citar algunos ejemplos. Ese espacio natural de escritura, diseño, producción, edición, publicación y distribución es un camino recorrido ida y vuelta por distintas generaciones de autores que, con su talento e imaginación para la creación, empeño y terquedad ante la adversidad, han engrandecido la bella profesión de historietista.

Y entre esos enormes autores, mencionamos a uno de los más grandes: Héctor Germán Oesterheld, el prolífico guionista creador de *El Eternauta*, quien planteaba hace muchos años este nuevo enfoque, el de las historietas y su potencial didáctico. En el libro *Oesterheld en primera persona*, de Ediciones La Bañadera del Comic, podemos encontrar esas ideas sobre una revalorización de la historieta, publicadas en la revista *Dibujantes* en el año 1965. Allí, Oesterheld señala: «La historieta, por el empuje de algunos creadores que no se conforman con lo antiguo, que quieren lograr algo más, está poniéndose de nuevo en marcha, está avanzando, reanuda la evolución que tarde o temprano, hará de ella un género tan maduro como el cine o el teatro».

En 1994, el investigador César Antonio Vidal entrevistó para su programa *Mastercómic's* a Elsa de Oesterheld, viuda de Héctor, quien habló sobre sus propias dudas referidas a los alcances de la historieta. Cito algunas de sus opiniones:

Elsa de Oesterheld: *La Editorial Abril sacaba revistas de historietas. En las revistas de historietas había un conjunto de dibujantes contratados de Italia, eran dibujantes y un guionista; el guionista Alberto Ongaro estaba cansado, quería volverse a Italia, no le gustaba lo que hacía, en fin... Entonces creo que, con ese motivo, creo que fue ese uno de los motivos, tal vez habrá sido, que le propusieron a Héctor hacer historietas, ya para muchachos, para adultos...*

César Antonio Vidal: ¿Qué pensaba él cuando le dijeron eso?
Elsa de Oesterheld: *Él primero se sorprendió, porque era una cosa que no había previsto nunca, pero le gustó. Él era siempre, era como un desafío a todo lo nuevo. Y realmente le gustó. A la que no le gustó nada fue a mí, porque me parecía que era una cosa que lo iba a anular en muchos aspectos. Creía que era un error. Confieso que fui de las que la historieta le parecía realmente un género menor. Entonces él me decía que no, que era un error, que él a la historieta la veía en un futuro, como que se podían hacer las grandes obras a través de la historieta, conocer la historia, conocer el mundo, la ciencia, todo, mucho más que a través del libro, porque el chico cada vez leía menos. Empezaba ya la televisión, en aquel entonces [...], él me decía «los chicos ya no leen», porque la televisión iba empezando a captar la audiencia de casi todos, chicos y grandes también. Entonces él me decía «Mira, la historieta puede ser un elemento apasionante para el chico, porque el chico necesita más la cosa vista, la cosa viva que le permita desarrollar su imaginación y el libro es algo trabajoso para elaborar». Entonces yo le decía lo contrario, que me parecía que eso iba a evitar que el chico leyera, y que iba a ser contraproducente. Pero él me decía: «No. Si se le brinda de otra manera, lo importante es que el chico desarrolle intereses», refiriéndose al chico y al joven, el adolescente que estaba en formación con toda su fantasía dispuesta a interesarse por las cosas nuevas que iban saliendo […].*
En fin, muy de a poquito empezó a darse cuenta de la importancia descomunal que podía llegar a tener la historieta en la vida de los chicos y del pueblo en general, de la gente que no tiene el acceso al libro y que la historieta podía darle un elemento al alcance de cualquier bolsillo [...]. En ese sentido tenía una honestidad y una conciencia total de lo que significaba ese medio de comunicación, que abarcaría tanto y que consideraba que esos medios de comunicación tenían que ser absolutamente honestos, dejando algo a través de todas esas historias que, aunque fueran imaginadas, estaban siempre basadas en una realidad y una realidad auténtica. Por eso fue siempre muy respetuoso, tenía un respeto tremendo por lo que la gente hacía. Y él decía que lo malo de la historieta [es] que era

una cosa muy bastardeada, que se hacía solo con la intención de la venta y nada más y él no buscaba eso, él buscaba otra cosa.[2]

Inmensa es la inspiración que nos deja Oesterheld –geólogo, guionista, precursor, una mente superior con una mirada muy por encima de su propio tiempo– del contexto histórico en los que puso los cimientos firmes de una historieta argentina distinta, más comprometida con su idiosincrasia. Hablaba de socialización de la historieta aprovechando su potencial como medio de comunicación, con una llegada profunda a los sectores populares especialmente.

Y esa socialización recorre un camino más en las escuelas, porque la historieta no solo es un medio de comunicación efectivo, que entretiene e informa, un arte maravilloso que deja volar la imaginación y la creatividad, sino que presenta, además, vastas posibilidades pedagógicas que serán valoradas y aprovechadas al socializarse, convirtiéndose en objeto de estudio, comprensión y producción por parte de los docentes junto a sus alumnos. Como manifiesta Vygotsky, las funciones o procesos sicológicos superiores de las personas difieren según la cultura y la historia social de la comunidad a la cual pertenecen, y se dan a través de la actividad práctica e instrumental, en interacción o en cooperación social, no individual.

En un guion de Héctor Oesterheld esto sería: «El héroe verdadero de *El Eternauta* es un héroe colectivo, un grupo humano. Refleja así, aunque sin intención previa, mi sentir íntimo: el único héroe válido es el héroe "en grupo", nunca el héroe individual, el héroe solo».

Vivir de manera colectiva y colaborativa la experiencia de producir historieta es la premisa, porque es arte, es un recorrido que transforma y perturba creando realidades distintas. La historieta en las escuelas es un puente, una herramienta pedagógica que posee un gran valor como activador de las estrategias de comprensión lectora y la producción escrita, que promueve la lectura, pero también como punto de partida para la integración de las demás capacidades cognitivas y las habilidades que les permitirán a los estudiantes aprender de manera interpretativa y crítica.

2 En César Antonio Vidal (dir.): «Oesterheld Infinito», en *MasterComic's* [documental], 1994.

La institucionalización de la historieta, un proceso constante

El mundo de las historietas, con sus características y formas de expresión, abre enormes posibilidades pedagógicas, porque usar cuadros o viñetas que narran una historia posibilita una semiosis gráfica y textual que invita a relecturas, desencadena universos imaginarios y lleva a construir múltiples sentidos de la realidad. Y para que este proyecto exista y perdure, deben concurrir coordinadamente actores y elementos fundamentales: 1) los autores (guionistas y dibujantes); 2) los editores; 3) los especialistas pedagogos que institucionalizan formalmente la historieta dentro del sistema educativo (ministros, supervisores, directores); 4) docentes y alumnos. Solo la interacción constante de estos elementos generará, en el tiempo, ventajas enormes para cada uno de los actores participantes.

Para los docentes, la historieta se convierte en ese «resorte» que frecuentemente necesita para crear un interés generalizado que facilite la transposición de contenidos curriculares. Y cuando hablamos de transposición en el ámbito educativo, nos referimos a todo aquello que se dice en la teoría y que luego debemos aplicar a nivel áulico, apelando a la creatividad, a la verdadera vocación.

Entre los alumnos resulta útil para mejorar la autoestima, la imaginación, el vocabulario, el trabajo en equipo, la capacidad crítica del niño y la vinculación con su mundo afectivo, sus cualidades narrativas, descriptivas, y la asimilación de conceptos de otras áreas de las ciencias y las humanidades. Podemos incentivar la lectura por medio de la historieta, apoyándonos en su carácter lúdico y en la preferencia por este género por parte de los niños y jóvenes; y además porque sus páginas pueden representar nuevos hechos y escenarios de una historia. En materias exactas como las Matemáticas pueden tener una resignificación si a los niños les pedimos que creen sus propios personajes y paisajes, pero solo utilizando figuras geométricas como base del dibujo, por ejemplo.

Imaginemos que desde una escuela se convoca a un historietista a brindar un taller o el mismo profesor de Artes Plásticas desarrolla contenidos sobre historietas. Al conocer este proceso creativo, que nace de una idea para luego transformarse en el argumento, continúa con el guion que marca el diseño de los bocetos de la página, se realiza el entintado y más tarde el rotulado, un mundo nuevo se abre ante los ojos de los alumnos, quienes podrán pensar, hablar, imaginar y proyectar sobre lo que sí conocen, al menos en una parte inicial. Con todo esto se capta la atención permanente, se les brindan los principios de organización y planificación en las tareas y se estimula la motricidad por medio de distintas técnicas para la realización de sus propias historietas. Aquí se despiertan vocaciones.

En una entrevista realizada en Madrid en 1990, publicada en *Tebeosfera*, Antonio Altarriba le consulta al maestro Alberto Breccia: «¿Cuál es la mejor metodología para enseñar la historieta?», a lo que el uruguayo responde:

> El criterio básico consiste en lograr que afloren los valores que el alumno lleva dentro. Me ha dado buen resultado repartir a todos los estudiantes el mismo guion para que ellos lo

vayan trabajando en casa. Luego, en clase, tienen que explicar el enfoque que han adoptado, la luz y la sombra, por qué suprimen texto o por qué lo añaden... Si tienen todas las libertades del mundo, deben fundamentar el porqué de lo que hacen. Sus compañeros lo critican, hacen preguntas, y yo actúo de moderador, dando alguna orientación de vez en cuando. De esta manera las clases resultan divertidas y muy provechosas.[3]

En talleres y capacitaciones a colegas de esta Patria Grande he tenido la fortuna de trabajar con docentes argentinos, peruanos, bolivianos, colombianos y mexicanos, implementando esta sugerencia de Breccia. Los guiones eran las letras de los himnos nacionales de cada país, y las charlas y debates en torno a las distintas producciones resultaban enriquecedoras, ya que es una propuesta didáctica muy interesante para realizarla con nuestros alumnos, una vez que conozcan los modos de producción que deben institucionalizarse en un proceso constante como este.

Historietas digitales en las escuelas

Desde el Ministerio de Educación de Tucumán, por medio de la Coordinación Provincial TIC, iniciamos en 2012 las Capacitaciones «HD La Historieta Educativa digital en las Escuelas» cuyo objetivo central es que los docentes promuevan, diseñen y gestionen proyectos de innovación utilizando las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), para la producción de dibujos e historietas.

Muchos docentes se interesan por este arte, pero no saben dónde comenzar. Hay una barrera inicial que se auto imponen y que tiene que ver con la capacidad para el dibujo, ya que un gran porcentaje cree que, si no sabe dibujar, menos podrá enseñar con la historieta. No es así; y se lo hacemos notar claramente por medio de ejercicios simples, utilizando las TIC, donde lo que más necesita es la creatividad, que generalmente viene incluida en su vocación docente.

En 2014, con una importante cantidad de docentes que aprobaron el primer curso, se hizo necesario poner en plena práctica todo lo aprendido, mediante la aplicación de los programas de las mismas Netbooks, generando un ambiente propicio para el desarrollo de proyectos de historietas con alumnos. Dichas producciones fueron publicadas en línea, gracias a las bondades que nos ofrecen espacios web como los blogs. por medio de la creación de espacios web en blogs. Las TIC constituyen un gran recurso al servicio del proceso educativo, diversificando fuentes de información y ofreciendo una plataforma gráfica de gran motivación e interés; sí, se capacitaron a cientos de docentes en diferentes lugares de nuestra Provincia, generando recursos didácticos con sus trabajos finales.

3 Antonio Atarriba: «Mort Breccia, el autor que siempre renace. Entrevista a Alberto Breccia», en *Tebeosfera*, segunda época, No. 13, 2015, disponible en <https://www.tebeosfera.com/documentos/mort_breccia_el_autor_que_siempre_renace._entrevista_a_alberto_breccia.html>.

Fanzines escolares e historietas murales en las escuelas

La experiencia de socializar la historieta, comprenderla y producirla en papel y de manera digital, nos ha llevado lógicamente a desarrollar un proceso de edición artesanal en el contexto de nuestras escuelas y sus recursos, con el objeto de reunir en una revista económica, diversas viñetas, notas e ilustraciones de docentes y alumnos. A estas revistas se las denomina popularmente *fanzine*, un término acuñado en 1940 por el ajedrecista estadunidense Russ Chauvenet, para definir a las publicaciones temáticas realizadas por y para aficionados. El diseño artesanal, el cortar y pegar, el rotular a mano y el propio diseño de tipografías y textos son características principales en la producción, donde la calidad final es muy variable, ya que va desde las fotocopias a las técnicas modernas. Internet ha facilitado la distribución y el formato, extendiéndose en las redes la edición de fanzines electrónicos, conocidos como «ezine». La producción de los fanzines de historietas es una experiencia enriquecedora en muchos sentidos, que nace de la organización y participación general de los alumnos, debatiendo temas y técnicas a utilizar, generando un mensaje directo, expresivo y creativo.

Otro paso importante ha sido la incorporación del muralismo tradicional al lenguaje de la historieta. De ese modo se potencia como una actividad creativa y participativa, con amplias posibilidades laborales. Un muro ilustrado que nos cuenta una historia implica una lectura universal, accesible para cualquiera, moviliza, remueve emociones y enseña. Tras la Revolución Mexicana de 1910, el filósofo y secretario de Educación Pública José Vasconcelos propició la expansión del muralismo, con el objeto de unificar al país después de la Revolución, enmarcado en un programa que socializa el arte. Con una producción de obras de enormes dimensiones realizadas en lugares públicos, retrataba la realidad nacional, sus luchas sociales y su propia historia. A partir de 1930 se extendió a otros países de América.

En el Proyecto de Historietas Murales en las Escuelas, el muralismo mexicano es estudiado y analizado como punto de partida en las capacitaciones para alumnos y docentes, quienes transforman los espacios educativos, como parte de un proyecto participativo y colaborativo en la producción de historieta murales, y en el marco de la implementación de proyectos áulicos y/o interdisciplinarios innovadores.

Unhil, la Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán

Nuestra agrupación de artistas dedicados al mundo de las viñetas, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán (Unhil), nació el 24 de marzo de 2001, cuando inauguramos la muestra *El Día de los Lápices* sobre la memoria política y nuestra identidad en historietas, que aborda la dictadura y el golpe cívico eclesiástico militar que asoló Argentina a mediados de los setenta. Más adelante, con *Los Grandes de la Guerra - Malvinas, 20 años después*, inaugurada el 2 de abril de 2002, asumimos el compromiso real de realizar un trabajo que perdurara y se proyectara efectivamente en el ámbito educativo, valiéndonos del rescate de nuestra memoria histórica y política, como una forma de comprender el presente.

Así, proyectamos de manera consciente desde su origen un material didáctico basado en historietas históricas argentinas que puede ser utilizado en los centros educativos en formato de papel o de manera virtual. Ese histórico grupo fundador de la Unhil estuvo integrado por Néstor Martín, Arturo Soria, Juan Emilio «Oso» Rossello, Fabián Castro, Raúl Escalante, Bernardo Vides, Jorge Endrizzi, Guillermo Escalante, Jorge Soria, quien escribe, y con la participación especial de Sergio Langer.

Hacia 2006, se sumaron Patricia Villarreal, Segundo Moyano, Guillermo Fabián y Federico Miniaci y continuamos con otras muestras y libros como *1806-Invasión*, *1807-Rendido un León* y *1808-Goya, los desastres de la Guerra*, haciendo hincapié en el conflicto armado y sus consecuencias. Las dos primeras hablan sobre los doscientos años de las invasiones británicas al Río de la Plata y sus originales tuvieron el honor de exponerse en la Casa Histórica de Tucumán, donde se declaró nuestra Independencia, y en el Cabildo de Buenos Aires, donde nació la Revolución de Mayo. Por primera vez estos importantes monumentos nacionales abrieron sus puertas al mundo de las viñetas históricas, formando parte de este proceso de socialización. *1808-Goya, los desastres de la guerra* tiene como principal objetivo mostrar lo brutal de cualquier conflicto armado, tomando como hilo conductor, la obra «Los fusilamientos del 3 de mayo». Cada historieta e ilustración hace referencia a este cuadro, incluyéndose como contenido, la obra «El Crimen de la Guerra» de manera ilustrada, del tucumano Juan Bautista Alberdi (1810-1884), inspirador de la Constitución Nacional Argentina.

Con personajes que son protagonistas en distintas historias, dibujados por autores diversos, estas historietas tienen, al final, un texto de un historiador que hace referencia a los hechos recordados en su bicentenario. La lectura y el posterior análisis de algunas de ellas contribuyen en gran medida al abordaje de la dura temática de la guerra, desde una óptica más accesible para el niño y adolescente. Mencionamos ya *El Eternauta*, de Héctor Oesterheld y Francisco Solano López, como un claro ejemplo de una situación de conflicto, con resoluciones tomadas desde la subjetividad misma del hombre, donde se presenta un abanico de personajes con los cuales existen diversos grados de identificación.

Intentamos abordar la historia como lo hizo Oesterheld, con la aventura como ingrediente, recreando esos tiempos con una sólida documentación y con la simpatía o antipatía que generan sus personajes. Queremos entusiasmar tanto el docente como al alumno y estamos seguros de que así será, se busca reflexionar sobre la historieta y el fanzine como herramientas pedagógicas, definiendo criterios para elaborar consignas que potencien el desarrollo de la lectura y promuevan la construcción de conocimientos en el área de ciencias sociales a partir de estos recursos.

El destacado periodista, investigador y guionista español Javier Mora Bordel desglosa el trabajo que realizamos desde la Unhil en el siguiente análisis:

> La obra de Unhil es la recuperación de una tradición especialmente destacada dentro del ámbito de la historieta argentina: el cómic histórico. Oesterheld, Pratt, Breccia, Carlos Roume, Juan Arancio, Arturo del Castillo, entre otros, nutrieron el marco principal de la aventura, cuna de hombres y mujeres dignos de elogio, en un tiempo y espacio definidos como turbulentos. Una manifestación de épocas remotas, siempre con presencia reveladora, en un presente aleccionado ante su pasmosa falta de respuestas o convicciones, a tenor del momento. Héroe y sociedad a la sombra de las circunstancias impuestas.
>
> En este sentido, la propuesta de la Unhil supone un paso adelante. Supera con creces el modelo oesterheldiano de narración *in crescendo*, por el cual el arquetipo del hombre común puesto en una situación extrema capaz de afectar los cimientos mismos de la estructura social, [...] finalmente deriva en un colectivo atrincherado alrededor de la defensa a ultranza de sus principios ideológicos. Así, este héroe individual o colectivo, pero ficticio en todo caso, será sustituido por su correspondiente correlato real. No es de extrañar. La tucumana Unhil se enmarca dentro de este generoso espacio de la otredad, de asumir la voz de los semejantes, compartida, erigida en la necesidad de recuperar los sujetos marginados y marginales de la historia oficial, los hechos puntuales sumidos en el olvido; es decir, esa memoria colectiva tan denostada tanto en la historia, como la historieta argentina. Y no es este un ejercicio de historicismo resultón de tapa de fascículo y carente de propósitos. Imbuidos de propuestas cercanas al nuevo historicismo de Pierre Nora, o a los estudios literarios de Gilbert Chaitin,

los autores orientan sus esfuerzos hacia un documentalismo de fondo y forma proclive a la reconstrucción de un pasado en cierta manera borroso, además de proclive –este es el verdadero peligro– a ser borrado, y que hará indispensable un nuevo discurso: un cómic de corte diferencial ligado a una funcionalidad política estratégica para influir en las conciencias; un intento consciente por forjar un espíritu crítico e independiente.[4]

Experiencias latinoamericanas

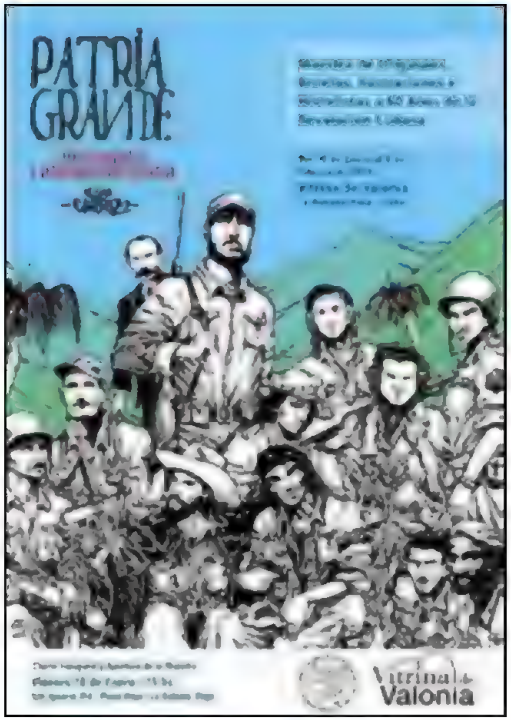
La relación necesaria entre la historia y la historieta y sus posibilidades pedagógicas, las historietas autobiográficas y los proyectos escolares han sido los ejes principales de talleres, capacitaciones, charlas y muestras que se organizaron en diversas provincias argentinas, en Bolivia, Perú, Paraguay, Colombia, Brasil, México, incluso con alumnos migrantes latinos, convocado por el Centro Latino Smithsonian en Washington.

Entre el 26 y el 30 de enero de 2015, con la organización de Ensamble Comics A.C. Dibutopía y Latino Toons en la Ciudad de Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de las Casas, México, tuvo lugar el Primer Encuentro de Historieta Educativa (EIHE), que contó con la articulación de la Escuela Normal Superior de Chiapas y el apoyo de la Universidad Autónoma de Chiapas, la librería José Emilio Pacheco del Fondo de Cultura Económica y la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Chiapas (Unach). Se buscaba estrechar los lazos entre historietistas latinoamericanos, proponer formas de organización, proyectos en conjunto y planes de acción para el futuro de la historieta latinoamericana. Participamos junto a Fátima Leal, mi compañera muralista y especialista universitaria, Susana Escobar, Federico Aguilar, Luis Villegas y Edgar Olivares, miembros de Ensamble Comics A.C., Juan Navarrete de Latino Toons y los autores Augusto Mora, Xotchil Cruz, Uriel Pérez, Alejandra Bravo y Félix Serrano, de Oaxaca, y el caricaturista chiapaneco Enrique Alfaro. Con la coordinación de la docente Jean Aguilar, llegamos hasta el México profundo con un taller sobre historietas murales para docentes y estudiantes de sexto año en la Escuela Primaria del Estado «Benito Juárez García», de la Ranchería San José de las Palmas en Las Margaritas. Una experiencia maravillosa donde los alumnos trabajaron en un muro de su escuela dibujando una historieta mural sobre una tira de la querida Mafalda, seleccionada por ellos mismos.

Este encuentro propuso a los y las docentes estrategias de producción y comunicación a través de la historieta, con el fin de que ellos puedan implementar y desarrollar proyectos regionales innovadores, transdisciplinarios y dinámicos en su profesión diaria.

En 2019 llegamos nuevamente a Cuba, donde brindamos talleres en Sancti Spíritus con la gestión del ilustrador Osvaldo Pestana «Montos» y el especialista en historietas Arturo Delgado Pruna. En esa oportunidad, la periodista Lisandra Gómez Guerra resumió para los diarios *Escambray* y *Juventud Rebelde*, el significado de la historieta:

4 Javier Mora Bordel: «Unhil, el canto épico», en *1807- Rendido un León*, Tucuman, Editorial Dibutopia, 2010.



Cada trazo busca contar un fragmento de historia. Hilvana de forma atractiva una secuencia lógica de ideas que motivan llegar al final. Te atrapa y te conduce junto a sus diferentes personajes por toda la trama. Pocos escapan de esa magia, donde textos y dibujos construyen una historieta. Esta es una pasión que ha enamorado desde hace mucho tiempo a hombres y mujeres, quienes con sus creaciones han roto los obstáculos que imponen las fronteras de lenguas y ubicaciones geográficas desperdigadas por el orbe para que otras muchas personas comprendan cuánto quieren decir.[5]

En 2022, cuando el mundo comenzó a levantarse poco a poco de una terrible pandemia, los distintos medios de comunicación cumplieron un rol fundamental y, en el caso de la historieta, ha sido clave para informar sobre la covid-19. Un ejemplo de esta instancia y aprovechamiento de la historieta, es la edición de *Aprendiendo sobre el virus que paralizó al mundo*, que nació del trabajo de un equipo interdisciplinario de investigación en el marco de un proyecto coordinado por la Organización Panamericana de la Salud / Organización Mundial de la Salud (OPS / OMS) y la Embajada de Canadá en Cuba, en colaboración con el Ministerio de Educación (Mined) que distribuye este valioso material en las escuelas.

En Tucumán, por su parte, en coordinación con el Ministerio de Educación, trabajamos sobre el coronavirus con una historieta histórica denominada *Todos unidos triunfaremos*, apelando a la figura de nuestros héroes nacionales para que los niños y jóvenes tomen conciencia de la importancia del cuidado y la prevención.

Así, la historieta sigue ganando espacios en las escuelas, en el sector de la salud, en todos los lugares donde se desee comunicar de una forma amena y efectiva. C

5 Lisandra Gómez Guerra: «Historietas a favor de la enseñanza», en *Escambray*, 2 de febrero de 2019, disponible en <http://www.escambray.cu/2019/historietas-a-favor-de-la-ensenanza/>.

RAMIRO SANCHIZ

Vanguardia y mercado: sobre pautas emergentes en la creación de historieta en Uruguay

El período de la historia uruguaya reciente, inmediatamente posterior al fin de la dictadura cívico-militar (1973-1985), ha sido leído en líneas generales como cuatro años de optimismo y efervescencia cultural. Entre 1985 y 1989, sin embargo, si bien es dable reconocer un «retorno a la forma» de diversas expresiones artísticas y culturales, Uruguay estableció una pauta de gerontización y estancamiento que se desarrollaría de manera plena en años posteriores; de hecho, entre los episodios de *razzias* a discotecas, *pubs* o clubes nocturnos, y la presencia constante de la policía fijando su mira en los jóvenes, es fácil de reconocer una verdadera represión a las expresiones disidentes o alternativas de la juventud, como en efecto los propios jóvenes implicados lo hicieron saber en su momento, articulando diversas formas de protesta, denuncia y resistencia.

Para colmo de males, en 1989 se produjo el fracaso de una iniciativa popular que pretendió derogar la llamada «ley de caducidad» (en rigor *ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado*), que había sido redactada e impulsada por líderes de los llamados partidos tradicionales, el Blanco o Nacional –con Wilson Ferreira Aldunate a la cabeza– y el Colorado, cuya figura central del momento era el entonces presidente Julio María Sanguinetti. Ante el desacato (y la amenaza de insubordinación y golpe de Estado, según la narrativa difundida posteriormente) de las figuras principales de las fuerzas armadas a la hora de ser llamadas a declarar por los crímenes de lesa humanidad cometidos durante la dictadura, los partidos tradicionales –tras un proceso complejo que no viene al caso –propusieron a la Cámara de Senadores la ley recién mencionada, que impedía

Revista **Casa de las Américas** #310-311 - enero-junio/2023 pp. 110-118

que los militares fueran llevados a juicio. Así, la ley de caducidad (o «de impunidad», como también se la conocería popularmente) fue aprobada por la totalidad de los senadores colorados y la mayoría de los blancos, con votos negativos desde una minoría de este último partido –el llamado «Movimiento de Rocha», que en este momento concreta su ruptura con la facción política de Wilson Ferreira– y la bancada completa del Frente Amplio. La madrugada del lunes 22 la ley fue votada en la Cámara de Diputados, con el mismo patrón: aprobación por parte de los partidos tradicionales y oposición de la coalición de izquierda y del Movimiento de Rocha (a los que se sumó el voto negativo singular de un diputado colorado, Víctor Vaillant).

El rechazo popular no tardó en manifestarse, y una iniciativa de inconstitucionalidad fue presentada –sin éxito– a la Suprema Corte de Justicia. Paralelamente comenzó una campaña de recolección de firmas, organizada bajo una Comisión Nacional Pro Referéndum, presidida por Matilde Rodríguez Larreta, Elisa Delle Piane (viudas de Héctor Gutiérrez Ruiz y Zelmar Michelini, respectivamente, ambos asesinados por la dictadura) y Mariana Zaffaroni. El 16 de abril, finalmente, se llevó a cabo la votación, que proponía el «voto verde» (a favor de derogar la ley) y el «amarillo» (que la mantenía en su lugar). Por un margen de 57% contra 43% esta última fue la opción ganadora.

La historia de la ley de caducidad y su violencia sobre los uruguayos no termina aquí, pero a los efectos de este artículo nos conformaremos con establecer el profundo desencanto que la derrota electoral infligió a un sector muy amplio de la población. Todo rastro de optimismo y pujanza pareció desvanecerse y la década de 1990 comenzó poco después bajo esta nota de desesperanza y, además, dando paso a un recrudecimiento de las políticas neoliberales por parte del gobierno siguiente, con Luis Alberto Lacalle en la presidencia. En el relato consagrado después, Uruguay se convierte a fines de los ochenta y comienzos de los noventa en un país exportador de jóvenes: una suerte de proyecto abortado o fallido –o como el naufragio de un barco– al que solo cabe abandonar en busca de horizontes más promisorios (generalmente en el norte global).[1]

Pero, por supuesto, esta es una manera de contarlo. O una *parte* de la historia. En gran medida porque muchos de los jóvenes que se comprometieron en pautas alternativas y disidentes durante esos años de efervescencia anteriores al tristísimo fracaso electoral de 1989 lo hicieron desde lugares culturales –literarios, musicales, artísticos en general– que resonaban de alguna manera con el *mainstream* o que se llamaban a un diálogo con la cultura hegemónica de entonces, dominada ante todo por las figuras centrales de los años inmediatamente anteriores a la dictadura y, por tanto, configurada mayoritariamente en torno a las pautas estéticas de la generación del '45, a lo sumo con los matices o modulaciones propuestos por la promoción siguiente. Así, narradores, poetas y dramaturgos como Gustavo Escanlar, Gabriel Peveroni y Lalo Barrubia comenzaron sus carreras desde un lugar de disidencia –revistas *under,* fanzines, muestras de

1 Ver al respecto los libros *La era del casete,* de Tabaré Couto (Montevideo, Taurus, 2019), *No es sólo rock and roll,* de Gustavo Verdesio (Montevideo, Estuario, 2017) y *Quiero puré,* de Leo Lagos (Montevideo, Estuario, 2015), además del documental *Mamá era punk,* de Guillermo Casanova (1988, disponible en YouTube).

teatro alternativo, etcétera– que, sin embargo, estaba en cierta sintonía con el realismo consabido y entronizado de la moda dominante. La importación de matrices genéricas como el realismo sucio o la narrativa pop de escritores angloparlantes como Charles Buwkoski, Bret Easton Ellis o Douglas Coupland, en ese sentido, más que romper con la pauta realista –y conservadora en términos de la normatividad de la institución literaria y la relación entre géneros populares y *mainstream* literario–, la amplió y apuntaló.[2]

Una historia paralela, sin embargo, empezó a gestarse esos mismos años: la de los movimientos más radicales que contra el realismo imperante propusieron la ciencia ficción y la fantasía como rupturas cabales con esa *uruguayez* percibida como mediocre y agotada, tan vaciada de futuro como los proyectos progresistas ultimados entonces en las urnas. Así, desde fuera de la centralidad de «lo literario» entendido en términos de *mainstream* realista, diversos escritores –Luis Beauxis, Juan de Marsilio, Roberto Bayeto, Claudio Pastrana, entre otros– construyeron –tantas veces combativamente– sus identidades autorales desde el lugar de los géneros, la ciencia ficción y la fantasía en particular, y también desde la inclusión de lenguajes igualmente marginados como la historieta. Así, entre 1985 y 1989 aparecen los fanzines / revistas de cómics *R.E.M.*, *Mediotanque* y *Vagón,* además del fanzine de ciencia ficción *Trántor* y las revistas de fantasía y ciencia ficción *Diaspar* y *Smog*: todos proyectos abortados tras uno o dos números y solo en dos casos –*Diaspar* y *Vagón*– con una vida más larga y compleja (que en el caso de la última llega incluso a nuestros días, así sea con grandes espacios de ausencia).

En efecto, además del gesto combativo, contracultural y en ocasiones incluso beligerante, estas publicaciones tienen en común una estética y un *ethos* de género comprendido a partir de la pretensión de fundar identidades de autor a través de los géneros, entendidos además de manera modernista («*make it new*») como una tradición a la que hay que continuar desde el lugar de avanzada y la pretensión de lo nuevo y lo último: una postura anteromaníaca –en oposición a la consabida descripción de los modos culturales del capitalismo tardío como «posmodernos» y «retromaníacos»–[3] para la que el futuro todavía encierra un valor cultural apreciable y de importancia. El modelo de autor favorecido tácitamente por la revista *Diaspar*, por ejemplo, asume la necesidad de una erudición o conocimiento amplio de la tradición precedente y un énfasis creador en la zona más reciente o incluso de vanguardia. Pero, además, *Diaspar* propuso su intervención contracultural no solo contra el *mainstream* (al que más bien ninguneó o, sencillamente, desconoció) sino, y especialmente, contra otras formas del género practicadas en Uruguay percibidas como perimidas o ancladas en el pasado. Esto toma la forma de un rechazo marcado a la obra de los escritores de una generación anterior –la que comenzó

2 Para una visión más amplia y coral de la generación posdictadura en cuanto a la literatura, consultar el archivo y programa de investigación *Ya te conté,* disponible en www.yateconte.org.

3 Ver *Realismo capitalista* (Buenos Aires, Caja Negra, 2016) y *Los fantasmas de mi vida* (Buenos Aires, Caja Negra, 2018), de Mark Fisher, y *Retromania* (Buenos Aires, Caja Negra, 2012), de Simon Reynolds.

a publicar a fines de los sesenta, con Carlos María Federici y Wellington Mainero como figuras de mayor relevancia– por su compromiso evidente con una ciencia ficción llamada «clásica» (es decir, aquella que vio su momento de esplendor en Estados Unidos y las islas británicas entre 1939 y 1955, aproximadamente, y que tuvo a Isaac Asimov, Arthur C. Clarke y Robert Heinlein como autores centrales). También, la de cierta violencia ejercida contra los contemporáneos que no ingresaban a este molde, fuese por escribir «literatura fantástica» que eludía las etiquetas de «fantasía» y «ciencia ficción» –y que, por tanto, parecían despreciar la idea de una identidad de escritor basada en la pertenencia a un género, en favor de la noción más vaga y presuntuosa de «lo literario» o «la Literatura», con mayúsculas–, o por no vehiculizar en sus escrituras una conciencia perceptible como plena o suficiente de la tradición y sus nombres más relevantes del presente, que hacia 1989 –fecha de salida del primer número de *Diaspar*– gravitaban hacia el *cyberpunk,* con la obra William Gibson y Bruce Sterling como atractor no del todo conocido ni comprendido del todo (recién en 1994, en el segundo número de *Diaspar,* se volvió evidente una lectura efectiva de *Neuromante*).[4]

Curiosamente, esta actitud que parece abrazar a los géneros es matizada por un rechazo a «lo comercial» y al *bestseller* en favor de una literatura de expresión individual de matices románticos o incluso malditistas,

4 Sobre las prácticas y tácticas de guerrilla cultural promovidas y ejercidas al menos programáticamente por el grupo editor de *Diaspar* ver mis artículos «Es una cuestión de actitud» (en *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction,* Nueva York, Peter Lang, 2020), «Ciencia ficción uruguaya 1989-2016» (en *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II,* Iberoamericana Vervuert, 2021) y «Consolas y tentáculos: el ciberpunk uruguayo entre *Neuromante* y el *weird*» (en *Recalibrando los circuitos de la máquina,* Valencia, Albatros Ediciones, 2022).

que en algunos casos se traduce en la adopción más o menos aparente de un lenguaje literario comparable al de las vanguardias históricas y el alto modernismo anglosajón según habían sido reciclados por escritores como Brian Aldiss, Michael Moorcock, J. G. Ballard, Harlan Ellison, Robert Silverberg, Joanna Russ y Ursula K. Le Guin. En ese sentido, incluso las zonas más radicales de la producción literaria uruguaya a fines de los ochenta incurrían en el gesto conservador de asumir el mandato de «lo literario» como una oposición a aquellas escrituras entendidas como meramente «comerciales» o «de masas» (en ese sentido, la tan sesentera polémica con respecto a la cultura de masas gozaba de buena salud en el Uruguay de esos años). Esta idea de «lo literario» asume la expresividad individual (la idea del arte como «expresión» de un «yo interior») y la pretensión de originalidad como valores centrales, a la que vez que reconoce para los ámbitos del género preferido –en este caso la ciencia ficción– una preponderancia de lo diegético contra las concebibles dimensiones de la escritura en sí y sus aspectos «formales»: en esta curiosa encrucijada, entonces, muchos escritores uruguayos buscaron ser entretenidos sin ser comerciales, vanguardistas sin ser bizantinos, y «escribir bien» sin recaer en lo que percibían como una genuflexión ante instituciones comprendidas como fosilizadas desde hacía tiempo.

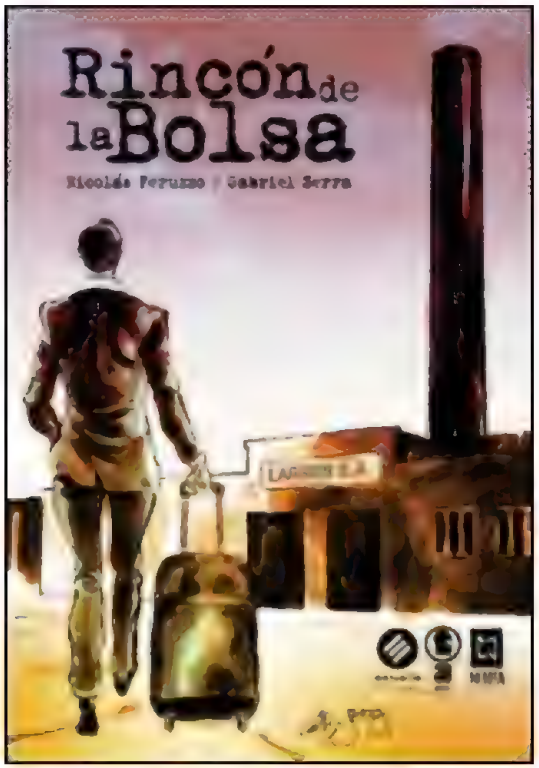
La historieta, y no solo por su proximidad editorial y performática con la ciencia ficción y la fantasía, es quizá el lugar donde estas pretensiones se perfilaron más nítidamente. Así, buena parte de los historietistas (dibujantes y guionistas, o también dibujantes-guionistas) del momento, inspirados en la obra de referentes argentinos como los publicados en la revista *Fierro* (Horacio Altuna, Carlos Nine, Enrique Breccia, Oscar Chichoni, Domingo Mandrafina, etcétera), pero a sabiendas de que en Uruguay era imposible pretender una circulación tan amplia para sus publicaciones, optaron por una estética que privilegiaba lo «artístico» frente a lo «comercial» e hizo de las búsquedas expresivas personales del historietista en cuestión el eje del *ethos* de creador.

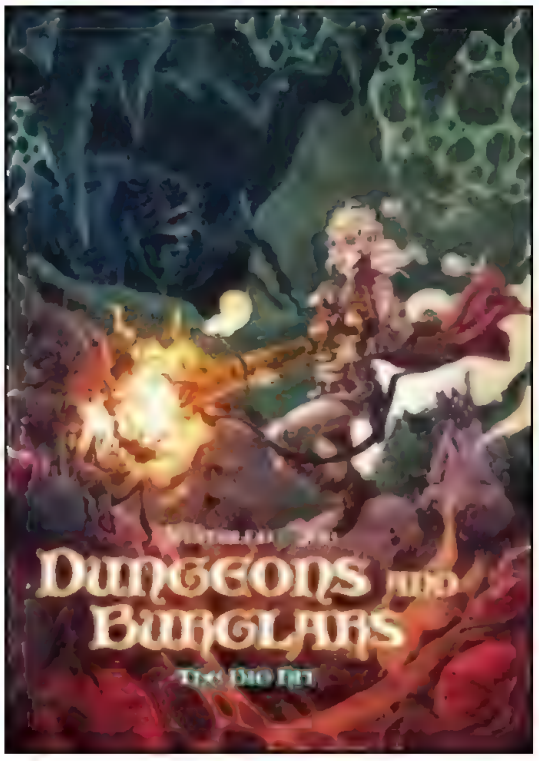
Este perfil adquiere sus contornos con mayor claridad si pensamos a esta generación de historietistas en relación a la siguiente. Así, los nacidos en la década de 1980 se abrirán camino por un medio notoriamente distinto; la mayoría de ellas y ellos, además, ofrece sus primeros trabajos entre 2002 y 2004, con la transición entre la crisis económica y social de comienzos de milenio[5] y la comparativa bonanza económica que marcó la administración de Tabaré Vázquez, primer presidente de izquierda de Uruguay. En ese sentido, el contraste entre las políticas culturales de la década de 1990 y los de la siguiente es notorio: sin que se trate aquí de presentar las iniciativas

5 La crisis económico-social de 2002 dejó profundas huellas en la cultura uruguaya, no todas ellas mapeadas en el presente. Como muestra, pueden consultarse los libros *Con los días contados* (Montevideo, Fin de Siglo, 2004), de Claudio Paolillo, con su énfasis en lo político y lo económico, y el más reciente *2002: memorias de la crisis* (Montevideo, Sudamericana, 2022), de Diego Zas, así como también el cómic autobiográfico *Ranitas* (Montevideo, Ninfa Comics, 2011) y mi propio *Caída libre* (Montevideo, Estuario Editora, 2017), sobre el disco homónimo de la banda de hard-rock La Trampa.

de la administración Vázquez en el área de la cultura como intachables, es evidente que el esfuerzo puesto en generar espacios de creación y edición sancionados por el Estado obró como el elemento clave que distingue a la generación de la posdictadura, con sus fanzines, su actitud *punk* contracultural y su *ethos* beligerante y *underground*, y la del milenio, que se desprende de ciertas pretensiones «artísticas» en pos de una viabilidad comercial. En cierto sentido, es como si se buscara aprender de los errores de la generación anterior y se concluyera que en gran medida estos se deben precisamente a esa actitud combativa y de pretendida vanguardia. Así, donde historietistas como Nicolás Rodríguez Juele (1967), Roberto Poy (1971) o Renzo Vayra (1971) se abocaron a la creación de un lenguaje personal y hasta experimental (*El altillo de la memoria,* de Renzo Vayra, es un buen ejemplo de esto último, con su inclusión de partituras y referencias a la tradición musical del barroco y el renacimiento), guionistas y guionistas/dibujantes como Rodolfo Santullo (1979), Nicolás Peruzzo (1980) y Pablo «Roy» Leguísamo (1981) prefirieron apostar por un *ethos* profesional que antepusiera el lugar del artesano o trabajador de la historieta al de «artista», y que buscara relacionarse con el medio desde un lugar no beligerante.[6]

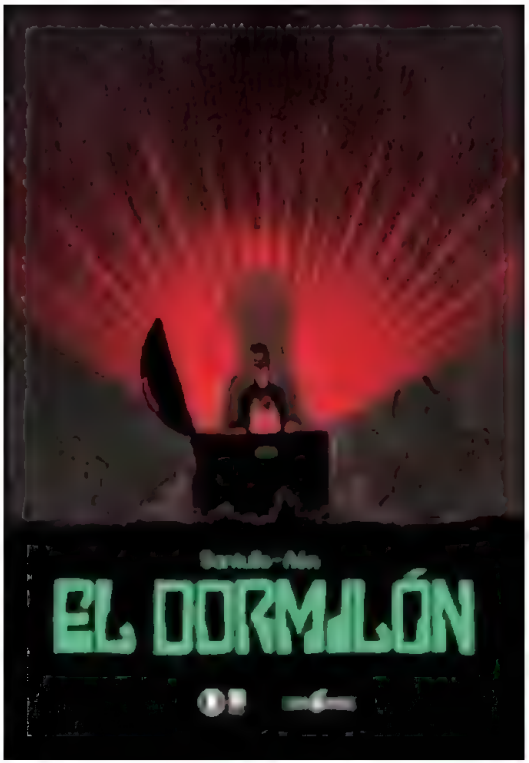
El caso de Santullo se volvió rápidamente el paradigma de su generación. Para empezar, en sus comienzos –tras integrar grupos editores como el de la publicación *Quimera* y desempeñarse además como periodista– apostó más por la fundación de un espacio editorial (la casa editora Grupo Belerofonte, primera en Uruguay especializada





6 Una excepción interesante a esta pauta es la historietista María Concepción «Maco» Algorta (1987), cuya obra participa de códigos minimalistas y metahistorietísticos que parecen no cuadrar del todo con las líneas estéticas privilegiadas por las dos generaciones recién mencionadas; Maco, de hecho, comenzó su carrera autopublicándose de manera digital y luego pasó a la publicación en papel desde la edición de sus trabajos por Grupo Belerofonte, en el libro *Aloha,* de 2012, para más recientemente volver al contexto de la edición artesanal y alternativa.

en historieta) que por el de una revista o *fanzine*, y –junto a dibujantes como Ignacio Calero y guionistas/dibujantes como Gabriel Cicarriello– comenzó a editar novelas gráficas y compilados de historietas breves en los que sus guiones eran trabajados por distintos ilustradores. Pronto, haciendo uso de uno de los primeros «fondos concursables» para la historieta otorgados por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, sus historietas –ilustradas por dibujantes en ese momento emergentes, como Matías Bergara, ahora abocados al trabajo para el mercado anglosajón– alcanzaron rápidamente una circulación inusitada para el cómic uruguayo, con difusión en Argentina y otros países de lengua castellana. A través de alianzas de coedición y distribución con editoriales argentinas especializadas en historieta (y también con espacios locales, como Casa Editorial HUM, que pronto empezó a distribuir los cómics de Belerofonte), la editorial de Santullo logró sostenerse a sí misma y devenir un proyecto editorial sustentable; al mismo tiempo, otros historietistas replicaron la misma pauta de trabajo con éxito comparable, como es el caso de Nicolás Peruzzo y sus iniciativas de historietas orientadas al ámbito de la enseñanza primaria y el Plan Ceibal (que llevó y lleva computadoras y *tablets* a todos los alumnos de las escuelas públicas del país). En definitiva, incluso si consideramos a los historietistas –como Martín «MaGnUs» Pérez y su grupo GAS– que no llegaron a dar el salto hacia circuitos de circulación y visibilidad más amplios, está claro que el espacio de apoyo ofrecido por las políticas culturales gubernamentales potenció la emergencia de una nueva figura de historietista en Uruguay, y que esta se configuró a sí misma en términos de profesionalidad, atención al mercado y sus derivas, y un ojo atento a diversas oportunidades de financiación. Allí donde los historietistas de fines de los ochenta y los noventa apostaban por la vanguardia, la autoafirmación combativa y la experimentación indiferente a lo que percibían como el gusto popular, los de los dosmiles prefirieron un lenguaje conciliador y *pop,* a la



vez que más conservador y enfocado en lo estrictamente narrativo (en oposición al énfasis en el metadiscurso o en los experimentos formales con el lenguaje historietístico).

Por supuesto, tratándose de una escena de escala reducida (los historietistas que en efecto lograron publicar profesionalmente sus obras se cuentan con los dedos de una mano), y además siempre visible para sí misma (incluso en el sentido de configurarse como una red de amistades y de lectores/editores/autores que se leen y editan entre sí), las pautas que la conforman emergen rápidamente y dan paso a otras con la misma velocidad. Por ejemplo, durante buena parte del periodo en que los ya mencionados Fondos Concursables fueron un motor ineludible de la creación/publicación, resultó especialmente visible una tendencia a producir obras que pudieran relacionarse fácil o fluidamente con las pautas de «interés nacional» imbuidas en su normativa, lo que, en definitiva, se tradujo en un pequeño auge del cómic de tema histórico entre 2010 y 2016, con novelas gráficas como *Cardal,* de Martín Bentancor y Dante Ginevra; *La isla elefante,* de Alejandro Rodríguez Juele; *Historiatas,* de Federico Murro; *Bernardina hacia la tormenta,* de Matías Castro y Daniel González; y *Tupamaros: la fuga,* de Lauri Fernández y Pablo «Roy» Leguísamo.

En retrospectiva, es tentador sugerir que la generación posdictadura propuso obras de difícil clasificación y gran belleza plástica, mientras que la del milenio multiplicó su producción en términos de accesibilidad privilegiada hasta el lugar común y la estilización que rozaba –o abrazaba candorosamente– el cliché; del mismo modo, los historietistas nacidos hacia la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta fallaron una y otra vez en alcanzar tanto la consistencia editorial como la viabilidad material de sus proyectos, mientras los del milenio lograron (y logran) establecerse exitosamente en el mercado editorial y multiplicar su producción y la visibilidad de sus obras. Pero más allá de estas oposiciones binarias –con su inevitable sugerencia de matrices de valoración–, cabe preguntarse si estas dos actitudes tan dispares, configuradas en saberes y prácticas artísticas y editoriales tanto como en producción de identidades de creadores y artistas, no conformarán de alguna manera dos polos de atracción del sistema de la narrativa gráfica uruguaya, con sus peculiaridades y limitaciones inherentes.

Sigue la pregunta inevitable por el presente. Y toda respuesta posible debe comenzar por dar cuenta de la coexistencia de ambas estéticas y paradigmas: el posdictadura –recientemente fue anunciado un relanzamiento de la revista *Vagón* a los treinta y cinco años de su primer número– y el del milenio, cuyos creadores siguen publicando tanto local como internacionalmente. Es cierto, por otro lado, que, si entre 2008 y 2016 se constata una suerte de efervescencia en la producción de historieta en Uruguay, los años posteriores representan comparativamente un panorama bastante más parco, quizá síntoma del agotamiento (o la desaparición) de las políticas culturales que propulsaron el auge de la generación del milenio.

A la vez, la pandemia de la covid-19 limitó severamente los espacios de reunión a nivel de convenciones y ferias donde tanto editores profesionales como fanzineros pudieran ofrecer sus obras al público; en esta línea es interesante constatar el éxito de público alcanzado por la

reciente Montevideo Comics #20, que celebró dos décadas de vida y volvió a nuclear tanto a la escena *otaku, cosplayer* y *geek* en general como a los diversos colectivos y creadores individuales de historieta. Quizá las condiciones para la emergencia de una tercera ola del cómic uruguayo reciente están empezando a manifestarse; de manera similar, el sistema de lo literario está pasando por un momento de reinvención o re*booteo* con la aparición y multiplicación de editoriales nuevas, un fenómeno inseparable tanto de la difusión de tecnologías hasta el momento no tan presentes en Uruguay –como la impresión digital a demanda, tanto local o a través de plataformas internacionales al estilo de Lulu.com, Amazon, etcétera– como de las derivas de las editoriales que habían ocupado un lugar central en la escena literaria desde 2007 o 2008 (con HUM a la cabeza), y que pronto cerraron sus puertas a autores nuevos y emergentes en favor del cuidado y mantenimiento de su propio catálogo de figuras más o menos consagradas. Así, proyectos editoriales como Pez en el Hielo, Mig21 Editora, Fardo, Tajante, Ocho Ojos y No Excluyente Ediciones han tomado por asalto el panorama literario durante la primera mitad de 2021, tanto desde el lugar de la irrupción a todo gas –el caso de Ocho Ojos es quizá el más notorio– como del de la consolidación y el acceso a nuevos y más amplios circuitos de circulación y visibilidad –como es el caso de Pez en el Hielo, que confirmó su pasaje de la edición artesanal a la profesional de paso distribuyendo sus libros en España y Argentina. Si las tan esperadas nuevas voces encontraron puertas cerradas en los últimos años, el hecho de que ahora hayan generado sus propios lugares editoriales y asomado a una mayor visibilidad parece repetir una historia ya conocida; quizá la historieta –que sabe de callejones sin salida y desprecios o ninguneos de las elites culturales– pase pronto por una fase similar de expansión y diversificación. Si los modelos, actitudes, estéticas, retóricas y éticas que emerjan repiten o ensayan variaciones de las comentadas en relación a la generación posdictadura y la del milenio, solo el tiempo lo dirá. La pregunta, en definitiva, podría reformularse a aquella por la potencialidad, en el contexto uruguayo, de variantes hasta ahora no vistas en esquemas de relacionamiento entre creadores, obras y público; lo cierto es que cada vez menos se impone el pensamiento de las fronteras, y los sistemas de las literaturas pensados en las décadas pasadas bajo la idea de la nación y sus territorios ya han dejado paso a distintas modalidades de aperturas: a la hibridación de géneros, a las nuevas tecnologías, a los caminos emergentes de circulación.

NICOLÁS PERUZZO

Pancho el Pitbull CINCO*

* Fragmentos de la historieta homónima publicada por Ninfa cómics en 2021.

La horrible criatura entraba en las casas de sus víctimas por las alcantarillas del baño, y desde allí lanzaba su mortífero ataque.
¡¡¡

ROGÉRIO DE CAMPOS

Brasil, una historia en cuadritos

Las historietas brasileñas nacieron varias veces. En 1984, la Cámara Brasileña del Libro consagró el 14 de marzo como Día Nacional de las Historietas para marcar «el cincuentenario de las narraciones en cuadritos en Brasil (iniciadas en el *Suplemento Juvenil*, el 14 de marzo de 1934)», y saludó a Adolfo Aizen, quien lanzó dicho *Suplemento*, como padre del género. Inmediatamente diversos investigadores e historietistas protestaron contra la efeméride creada por la Academia, algunos defendiendo que el aniversario de las historietas brasileñas debería ser conmemorado el 11 de octubre, que fue el día, en 1905, cuando se lanzó *O Tico Tico* [*El Tico Tico*], supuestamente la primera revista de historietas brasileña. Otros comenzaron a celebrar el 30 de enero como Día de la Historieta Nacional, porque fue en esa fecha, pero de 1869, cuando apareció la que supuestamente sería la primera historia en cuadritos brasileña: *As aventuras de Nhô Quim* [*Las aventuras de Nhô Quim*], del ítalo-brasileño Angelo Agostini. El hecho de que hubiera historietas brasileñas publicadas antes de *Nhô Quim*, inclusive algunas del propio Angelo Agostini, no impresiona a los partidarios del 30 de enero.

En esa polémica se mezclan nostalgia y nacionalismo, pero también visiones distintas de lo que es una historieta. Los defensores del 14 de marzo y del *Suplemento Juvenil*, en general, consideran que historietas son las de aquellos héroes de aventura norteamericanos que arrullaron sus sueños de infancia: El Fantasma, Supermán, Mandrake, Flash Gordon, Tarzán... En eso está implícita una visión de la historieta como forma de entretenimiento para muchachos. Mientras tanto, para quienes defienden las historietas como un lenguaje tan capaz, como la literatura o el cine, de tratar temas «adultos», Agostini surge como un caso ejemplar con su trabajo que, ya en el siglo XIX,

habla de la situación política, de las paradojas sociales y de otras problemáticas complejas de la época. Más de cien años antes de Joe Sacco, Agostini fue definido por el célebre periodista José do Patrocínio como «reportero del lápiz».

Así, tal vez no sea posible contar *una* historia de las historietas brasileñas, porque ella nunca fue una sola cosa, siempre fue más de una. Contada a partir del *Suplemento Juvenil*, la historia, en general, comienza con Adolfo Aizen, quien, en 1933, como agregado de prensa del Cruzeiro Turístico e Cultural à América do Norte [Crucero Turístico y Cultural a América del Norte], un evento de relaciones públicas de los Estados Unidos en Brasil, viajó a Nueva York, Washington y Chicago. Allá tuvo la idea de publicar un suplemento de historietas como las que había en los periódicos norteamericanos. Intentó vender la idea al poderoso magnate Roberto Marinho, dueño del periódico *O Globo* (y, después, de la TV Globo), pero este no se interesó; entonces Aizen terminó por lanzar el suplemento en otro periódico y, después, se fue a crear su propia editora, la Ebal -Editora Brasil-América Limitada-, para publicar revistas de historietas. El éxito de Aizen hizo que Roberto Marinho se interesara. Este creó *Globo Juvenil* en 1937, tomando varios personajes que eran publicados antes por Aizen y más tarde fundó la revista de historietas *Gibi*, para competir con las de Aizen. El éxito de *Gibi* fue tal que, en Brasil, se transformó en un equivalente de narración en forma de historietas.[1] Por su parte, Victor Civita, quien nació en Nueva York y desembarcó en Brasil en 1950, montó la Abril, ya con contrato con la Disney, que en la época era una de las principales armas del *soft power* norteamericano.

El resultado del trabajo que esos tres emprendedores hicieron para divulgar la historieta industrial norteamericana en Brasil fue impresionante. El país se transformó en uno de los mayores mercados de los gibis de la Disney, DC y Marvel. Civita hizo que las historietas de la Disney tuvieran un éxito relativamente mayor incluso que el que tenían en los Estados Unidos. Y, como en las cadenas de montaje de automóviles, la Disney y el King Features Syndicate establecieron unidades de producción en Brasil para crear historietas de Zé Carioca y de los habitantes de Patópolis, y del Fantasma. Historietas que, así como los automóviles «brasileños» de cadenas de montaje gringas, ¡eran también exportadas a otros países! De esa producción brasileña de historietas Disney surgió por lo menos una obra de gran calidad: los gibis del mencionado Zé Carioca, de la editora Abril, dibujados a inicios de los años setenta por el gaúcho Renato Canini, que abrasileñó al personaje y lo colocó como morador de una favela (se cuenta que años después, cuando la Disney descubrió lo que Canini había hecho con el personaje, se escandalizó y exigió que sacaran al dibujante de la producción).

Si eran ya raras las tiras no norteamericanas en los periódicos, el sector de gibis de los quioscos de Brasil, a partir de mediados de los años sesenta, se convirtió cada vez más en territorio norteamericano, y en él la historieta brasileña se volvió extranjera. Ninguno de esos tres editores

1 *Gibi* se ha convertido en sustantivo común, sinónimo de *quadrinho* (historieta, tebeo, muñequito, cómic...). Intencionalmente, no lo traduzco; traduzco, en cambio, *quadrinhos* por «historietas», por ser este un término generalizado en español. (N. del T.).

IGNORANDO OS PERIGOS QUE OS AMEAÇAM, OS PAULISTAS ATRAVESSAM LENTAMENTE OS SERTÕES DA FOME
QUEIRA DEUS QUE OS CAMPOS ESTEJAM BEM LONGE DAQUI
ESTAMOS BEM AQUI! ESTE É O NOSSO LUGAR! PAULISTA VEM AQUI, MEXE EM TUDO, TRAZ DOENÇA, É UMA MERDA! VAMOS PEGAR ELES, VAMOS PEGAR SUAS COISAS!
ERAM DUAS HORAS DA TARDE DE 27 DE SETEMBRO DE 1654 QUANDO 223 GUERREIROS TEMIMINÓS DESTRUÍRAM A ALDEIA DO NEVOEIRO, CHEFIADOS PELO JOVEM KREMUR, EM MEIO A UMA GRITARIA DOS DIABOS
ACHAS SEGURO CAMINHARMOS PELA BEIRA DA CHAPADA, ANTONIO?
SÓ ASSIM CONTROLAMOS QUEM CHEGA PELO VALE
OS CAMPOS DE UMA CHAPADA... O VENTO QUENTE FAZ COM QUE O CAPIM SECO E AMARELADO SE MOVA COMO AS ONDAS DE UM OCEANO DE DAQUI... É UMA PAISAGEM INCRÍVEL MAS UM POUCO SECA...
8

A Alma que Caiu do Corpo, de André Toral.

insistió mucho en publicar historietas producidas por artistas brasileños. Y, en general, la mayor parte de lo publicado, desde lo nacional, fueron esfuerzos de artistas brasileños por crear obras semejantes al material norteamericano.

En realidad, las principales empresas del segmento (Globo, Ebal, Abril y Cruzeiro) lucharon con éxito en los años cincuenta y sesenta para entorpecer todas las tentativas de creación de leyes que pudieran obligar a las editoras a publicar un porcentaje de historietas brasileñas.

Otra historia del cómic brasileño podría comenzar con la revista *Tico-Tico* que tuvo como uno de sus modelos iniciales la revista francesa *La Semaine de Suzette* [*La semana de Suzette*]. Varios de sus historietistas, inclusive el mejor de ellos, J. Carlos (en realidad, el mayor artista gráfico brasileño de la primera mitad del siglo XX), estaban muy influenciados por las caricaturas e historietas francesas.

Si Agostini y otros historietistas brasileños del siglo XIX se entretienen en retratar el Brasil de su tiempo, en la *Tico-Tico* parece haber una orden venida de arriba: mantengan Brasil a distancia. Porque la revista se dirige a los niños blancos de la elite del país y esta, como se sabe, rechazaría ver a sus hijos expuestos a las calles polvorientas, a ese sol inclemente que pone en peligro la blancura de las pieles y, peor todavía, a las costumbres indígenas, africanas y mestizas. En su delirio, esa elite atribuye la tragedia de que Río de Janeiro no sea una extensión de la Riviera Francesa a ese pueblo de piel oscura, que es justamente el que, entre tantas cosas, limpia, lava, alimenta, carga y cuida de los hijos de los privilegiados, y hace la riqueza de esa elite.

Se acostumbra afirmar que *Tico-Tico* formó generaciones de brasileños a inicios del siglo XX. «Era también una mezcla de escuela disfrazada de diversión», escribió el poeta Carlos Drummond de Andrade. De hecho, al lado de las historias en cuadritos protagonizadas por muchachos blancos, la revista está llena de cuentos edificantes, algunos con un patriotismo a la francesa, pero todos protagonizados por hombres blancos heroicos y mujeres blancas virtuosas. Si *Tico-Tico* es escuela, en ella el racismo es una materia obligatoria. En sus páginas se realiza el sueño de la elite, de blanqueamiento de la patria.

Personajes negros solo aparecen en la revista para ser ridiculizados. Una rara historieta en la cual eso no ocurre se publica en la edición del 30 de mayo de 1928, en la sección «Historias de Nuestra Patria», dibujada por Cicero Valladares, y cuenta la historia de Zumbi, que hoy es considerado un gran héroe de la lucha contra el esclavismo, pero que en *Tico-Tico* aparece como un facineroso al frente de un grupo de bandidos, que «jurando guerra a muerte contra los blancos, comenzaron a realizar depredaciones, asaltando poblaciones y casas de las villas...». En la historieta, fue solo a causa de las acciones «atroces» de Zumbi y sus *quilombolas*[2] que las autoridades se vieron obligadas a intervenir.

Si Angelo Agostini, el mayor historietista y artista gráfico de Brasil en el siglo XIX, fue un gran abolicionista y, a pesar de algunos tropiezos, intentó retratar personajes negros sin apelar a

2 Habitantes de un quilombo, o palenque (N. del T.).

Beco do Rosário, de Ana Luiza Koehler

Malagueta, de Gabriel Pieri.

estereotipos, «Lamparina», la principal serie de J. Carlos, el mayor historietista y artista gráfico de *Tico-Tico* y de Brasil en la primera mitad del siglo xx, es racista al punto de provocar tristeza. Tristeza inclusive porque su diseño es uno de los más elegantes y creativos en el mundo de las historietas de la época.

A pesar de las tantas copias de historietas estadunidenses y europeas, y a pesar de las toneladas de racismo y machismo, hay en las páginas de *Tico-Tico* historietas brasileñas de altísimo nivel, además de las de J. Carlos. Por ejemplo, las de Max Yantok, Alfredo Storni, Theo y Augusto Rocha.

Otras revistas aparecieron en la estela de *Tico-Tico*, pero ella reinó, por encima de todas, por casi treinta años. Hasta que en 1934 surgió el *Suplemento Juvenil* y dio inicio a la avalancha de historietas norteamericanas.

En la medida en que el Brasil de la elite abandonó el sueño de volver a ser colonia de Europa para entregarse al deseo de ser colonia de los Estados Unidos, quedó claro para los grandes editores: ¿para qué gastar energía haciendo historietas en Brasil, si era posible comprar las estadunidenses, ya listas, bien desarrolladas y baratas?

J. Carlos, por su parte, desistió definitivamente de las historietas en 1941: «Hace más de veinte años hago historietas, pero hoy, ¿para qué tan gran esfuerzo? La remuneración es insignificante, y ¿quién puede competir con esos originales estereotipados extranjeros?».

Podría ser el final de la historia de las historietas brasileñas. Pero estas no solo renacieron, sino que lo hicieron dos veces casi al mismo tiempo en dos ciudades diferentes. En aquel mismo año de 1941 en que J. Carlos anunció su retiro del cómic, la edición de estreno de la revista carioca *Sombra* concedió osadamente portada y siete páginas a un dibujante rumano que en aquel momento estaba en la República Dominicana esperando su permiso para entrar en los Estados Unidos, donde ya conocía algún éxito con sus dibujos en la revista *The New Yorker*: Saul Steinberg. Fue una osadía de *Sombra*; a fin de cuentas, aquello era también el estreno de Steinberg como realizador de portadas de revista. Pero *Sombra* reflejaba el nuevo espíritu de la elite brasileña. En su editorial, el poeta y millonario Augusto Frederico Schmidt anunció: «esa publicación va a marcar el lado elegante y civilizado de Brasil», algo que podría estar en los editoriales de tantas y tantas publicaciones elitistas que el país ya había tenido, pero ahora la elite brasileña no quería solo probar que era «elegante y civilizada», quería también probar que era moderna.

El impacto de Steinberg sobre el diseño gráfico brasileño en las décadas siguientes fue inmenso. Millor Fernandes, Jaguar, Fortuna, Ziraldo, Borjalo, Claudius..., la lista de sus discípulos es también la lista de los mejores caricaturistas de Brasil de los años cincuenta, sesenta y setenta. Hablamos aquí de caricaturas, pero también de historietas. Porque, tradicionalmente, y no solo en Brasil, varias de las mejores historietas han sido hechas por artistas de otras áreas, vecinas o no. Algunas de las mejores de los años treinta, por ejemplo, fueron producidas por la escritora Pagu (Patrícia Galvão). Los propios Agostini y J. Carlos publicaron más caricaturas que historietas. Así, casi todos esos discípulos de Steinberg hicieron

DE MAIS A MAIS, É TUDO CAÓTICO NESSE GOVERNO E AS INFORMAÇÕES DAS "AUTORIDADES" CHEGAM EMBARALHADAS. POR ISSO BANCO QUE A QUARENTENA É UMA ILUSÃO DE CLASSE MÉDIA. NA PRÁTICA NÃO EXISTE ISOLAMENTO DA POPULAÇÃO NA PERIFERIA NÃO, PELO MENOS.

NA PRESSÃO, O BAIRRO SAI TODO PRA RUA. ATÉ QUEM NÃO PRECISA, VAI ESCORAR O COTOVELO NO BALCÃO DO BOTEQUIM. NO DISSE QUE DISSE, CADA UM BOTA FÉ NO SANTO QUE QUER.

Depois que o Brasil acabou, de João Pinheiro.

por lo menos una historia en cuadritos. Jaguar, Fortuna y Ziraldo fueron más constantes en el área, y están entre los mejores historietistas que el país produjo. El tabloide *O Pasquim* [*El Pasquín*], del cual Jaguar fue uno de los fundadores, es una referencia esencial en el devenir de las historietas brasileñas.

Si ese nacimiento de las historietas brasileñas ocurre en medio de la belleza y la sofisticación de Río, que era entonces la capital política y cultural del país, el otro nacimiento, más o menos simultáneo, sucede a cuatrocientos kilómetros de distancia, en São Paulo. La distancia geográfica es menor si se compara con la existente entre los tipos de historietas que surgen en esos dos polos a inicios de los cincuenta. Si en Río la onda es el humor moderno, sofisticado y elegante en revistas de elite como *Sombra* y, después, *Senhor*; en São Paulo la nueva historieta surge en gibis baratos, hechos por editoras pequeñas del submundo del mercado, lideradas por *La Selva*, una empresa fundada por el inmigrante italiano Vito La Selva, que comenzó su carrera editorial como jornalero en las calles de São Paulo. Como los más famosos héroes de los *comics books* norteamericanos ya estaban en manos de las editoras cariocas, las paulistas recurrieron a los sótanos del mercado de los Estados Unidos: *comic books* policiales y, principalmente, de terror. Editoras respetables, como Globo o Ebal, tendrían pudor en colocar muertos vivos llenos de baba en las portadas de sus revistas, pero esas pequeñas editoras paulistas no suspiraban por respetabilidad. Querían dinero. Y aquellos gibis de terror se lo ofrecieron, tanto que, cuando la producción de historias de aquel tipo se suspendió en los Estados Unidos, a causa del *Comics Code*, las editoras paulistas pasaron a publicar historietas de ese género hechas por dibujantes brasileños. Así, los gibis de terror se convirtieron en una ciudadela de resistencia de historietistas (no caricaturistas) brasileños en las décadas del cincuenta, sesenta y setenta.

Si la producción inicial solo imitaba los gibis de terror norteamericanos, se puede afirmar que con el tiempo surgió una escuela brasileña del género, con grandes nombres como Jaime Cortez (inmigrante portugués), Julio Shimamoto y Nico Rosso (inmigrante italiano). Y, a partir de los gibis de terror, esas editoras pasaron a experimentar la publicación de otros géneros. Gibis protagonizados por los astros del cine popular brasileño de la época, gibis de guerra o de superhéroes brasileños, o dirigidos al público infantil. Fue en una de esas editoras, la Continental, donde Mauricio de Sousa debutó en forma de gibi, en 1960.

Con el pasar del tiempo, tales gibis fueron haciéndose más y más osados y brasileños, influenciados por la cultura popular, por las novelas de radio o, por ejemplo, por los filmes de Zé do Caixão. Nico Rosso, por ejemplo, un fiel católico educado en la tan tradicionalista Accademia Albertina, de Turín, dibujó las aventuras de Chico de Ogum, un superhéroe babalao.

Fue de ese mundo de los gibis clase B de donde surgió Flávio Colin, quien, a partir de referencias muy norteamericanas (como Milton Caniff), desarrolló un dibujo modernista muy en sintonía con la vanguardia del diseño gráfico de la época. Pero tal vez el mejor ejemplo de las posibilidades de la época sea el álbum *Zumbi dos Palmares*, escrito por el historiador negro y comunista Clovis Moura e ilustrado por Alvaro de Moya, que después se convertiría en el

CARA, VOCÊ É DOIDÃO MESMO!! QUER MORRER DE NOVO?!
O MÉDICO FALOU QUE PRECISO FAZER EXERCÍCIOS.
TÁ CERTO, MAS PEGA LEVE SENÃO VOCÊ MORRE.
FOMM FOOMM
TEM PUNK AÊ?! TEM PUNK AÊ?!

Agropunk, de Ulisses Garcez.

principal estudioso de las historietas en Brasil. Tan diferente de aquella lamentable historia de Palmares publicada en *Tico-Tico* en 1928, la de Moura y Moya, publicada en 1955 por *La Selva*, es mucho más realista y rigurosa, y trata a Zumbi como héroe. Prueba de que no solo las historietas brasileñas estaban transformándose, sino también el propio Brasil.

Comenzó a hacerse más fuerte y organizado el movimiento por la protección de las historietas brasileñas de la competencia depredadora de los *comics books*. Con el apoyo de las editoras pequeñas, los historietistas pasaron a exigir la aprobación [de un decreto] que obligara a las editoras de historietas a dedicar el 60% de sus páginas a las historietas nacionales. En Rio Grande do Sul surgió la Cooperativa Editora de Trabajo de Porto Alegre (CETPA), con el objetivo explícito de crear historietas nacionalistas, que se contrapusieran a la producción norteamericana.La Cooperativa estaba patrocinada por el entonces gobernador Leonel Brizola. Participaron de ella varios de los más importantes artistas de la historieta nacional, como Flávio Colin, Shimamoto y Renato Canini, que allí creó el personaje Zé Candango, que él mismo describe como «un cangaceirito que vivía zurrando a los superhéroes americanos».

La ley del 60% llegó a ser aprobada por el presidente João Goulart en septiembre de 1963, mas no llegó a ser aplicada de hecho, y terminó atropellada por el golpe de Estado de 1964, cuando las grandes editoras contratacaron: algunos dibujantes, como Shimamoto y Colin, que habían liderado el movimiento, y también participado de la «Cooperativa de Brizola», entraron en una lista negra y tuvieron que abandonar las historietas.

El régimen, muy pronorteamericano, pasó a perseguir severamente las historietas brasileñas, tanto las de humor como las de terror. El gibi *Pererê*, de Ziraldo, que era en la época la gran esperanza brasileña de resistencia a las historietas infantiles norteamericanas, dejó de ser publicado en abril de 1964.

A pesar de todo, los caricaturistas e historietistas continuaron produciendo. *Pasquim*, por ejemplo, debutó en junio de 1969, pocos meses después del decreto AI5, que inició el período más violento y oscurantista de la dictadura militar. Jaguar, Ziraldo y Fortuna estuvieron presos. La redacción de *Pasquim* sufrió dos atentados con bomba en 1970. La Edrel, una de esas editoras paulistanas que publicaban gibis nada politizados, cerró después de que sus dueños fueron encarcelados y torturados.

Así como acabó con las elecciones y concentró el poder en manos de los generales y de la elite, el nuevo régimen impulsó la concentración en todos los segmentos de la economía. Los grandes bancos fueron incentivados a comprar los pequeños, las multinacionales de la industria automovilística compraron las industrias nacionales, y así sucesivamente. São Paulo, que había entrado en la década de 1960 como la mayor y más industrializada ciudad del país, fue centralizando cada vez más la economía brasileña. Vaciado de la mayor parte de su poder político con la transferencia de la sede del gobierno federal a Brasilia, Río de Janeiro también comenzó a languidecer económicamente. La editora Abril, que tenía sede en São Paulo, se fue convirtiendo en la mayor de Brasil, en todos los segmentos, inclusive en el área de las historietas. Si comenzó con la Disney,

Kit Gay, de VITORELO.

después tomó los gibis de la Marvel y DC Comics, que eran publicados anteriormente por las editoras cariocas. Más todavía: replicando el formato con que Disney hacía sus gibis, comenzó a publicar las historietas de Mauricio de Sousa, que eran ya un éxito en las páginas de periódicos y también en el negocio de las licencias. Mauricio de Sousa, que llegó a participar del movimiento nacionalista de inicios de los sesenta, después del golpe trató de apartarse de cualquier vínculo con políticas de izquierda y replicó el sistema Disney de producción, limitándose básicamente a supervisar y firmar historias que eran escritas y dibujadas por un gran equipo de historietistas anónimos. De ese modo terminó por convertirse en el autor/empresario de mayor éxito en el mercado de historietas brasileñas. Pero también un caso aislado, único, que no dejó discípulos ni llevó al surgimiento de otros historietistas.[3]

El impacto de los *underground* comix de Robert Crumb comienza a sentirse a inicios de los años setenta, en ilustraciones e historietas en *Pasquim*, en la edición local de la *Rolling Stone* y otras publicaciones vinculadas de alguna manera a la contracultura. En mayo de 1972, el propio Crumb comienza a ser publicado por una revista de São Paulo, la *Grilo*. Meses después surge, también en São Paulo, la mejor expresión de la historieta *underground* brasileña de la época: la revista *Balão*, liderada por Luiz Gê y Laerte. A pesar de tener apenas nueve ediciones y ni siquiera haber ido a los quioscos de periódicos, tuvo gran importancia en el desarrollo de las historietas brasileñas. Sus dibujantes no tenían ningún vínculo con el mundo de los gibis paulistas de terror. Laerte y Angeli ya habían publicado en *Pasquim*, pero *Balão*, definitivamente, no era una revista de humor en la línea inaugurada por Millor y Borjalo en los años cincuenta. La referencia ya no era *The New Yorker*, sino *Zap Comix* y las otras revistas del movimiento *underground*. Y eso era muy visible, principalmente en las historietas de Luiz Gê, de Gus y de Xalberto.

El fin del llamado Milagro Económico Brasileño a mediados de los setenta y la crisis subsiguiente barrieron la mayor parte de las pequeñas editoras, e hicieron muy difícil la vida de las que sobrevivieron. La crisis económica y el crecimiento de la oposición a la dictadura forzaron a esta a ceder, a negociar con sectores de la oposición, y a anunciar la llamada apertura política, un gradual relajamiento de la represión, la promesa de realización de elecciones justas y la disminución de la censura de prensa.

Tal vez a causa de la suavización de la censura, hubo un resurgimiento de historietas de terror. No solo en São Paulo y Río de Janeiro, sino también en Curitiba, donde la editora Grafipar reunió a veteranos historietistas del género para hacer historias que mezclaron terror y erotismo. También a causa de la disminución de la censura, la gran prensa pasó entonces a absorber más y más profesionales de las publicaciones alternativas, entre ellos los caricaturistas e historietistas. Henfil, por ejemplo, que era ya muy popular con sus gibis publicados por la misma editora en *Pasquim*, se convirtió en una celebridad a inicios de los ochenta, con su participación en el programa TV Mulher, de la Globo.

3 Recientemente, Mauricio de Sousa comenzó a permitir que los artistas de cada historia reciban los créditos.

Ellen Wilkinson explicou que fazia parte do conselho privado do rei, que era a primeira mulher a receber tal distinção e que nada mais era necessário.
Este fato prova que as mulheres chegaram lá!
Receio que não.
Isso apenas significa que você chegou.
Bem, foi as primeiras do que estava por vir.
35

Bertha Lutz e a Carta da ONU, de Angélica Kalil y Amma.

Angeli, que había comenzado muy influenciado por la gente de *Pasquim*, y desde 1975 hacía caricaturas para *Folha de São Paulo* [*Hoja de São Paulo*], descubrió a Robert Crumb, y eso lo llevó de hecho a las historietas: «yo tenía verdadera adoración por Crumb, y él fue decisivo para convencerme de que yo tendría que hacer algo autoral, hablar de mi vida, de las cosas que me gustaban, de las rabias que yo tenía, de mi desprecio por la burguesía».[4] En 1983, dejó las caricaturas y pasó a dedicarse a las tiras en *Folha de São Paulo*, que pasaba de ser el segundo mayor periódico de São Paulo a convertirse en el mayor periódico del país, con Angeli como uno de sus iconos. Los personajes creados por él, como la alocada Rebordosa o el *punk* Bob Cuspe, se hicieron inmensamente populares. En la senda abierta por Angeli, vinieron otros historietistas de tiras, como Glauco y Fernando Gonzales. Laerte se unió al grupo y después vino el gaúcho Adão Iturrusgarai. Surgió así una nueva historieta popular brasileña. En 1985, Angeli lanzó el gibi *Chiclete con Banana* [*Chicle con banana*], que se convirtió en uno de los más vendidos de Brasil. El éxito de Angeli y *Chiclete con Banana* provocó un boom en el mercado de historietas. Varias editoras comenzaron a publicar historietas, no solo revistas, sino también libros de autores brasileños y extranjeros, veteranos o nuevos, tradicionalistas o vanguardistas. Y, por debajo de todo eso, una intensa producción de zines. En fin, el período de 1985 a 1990 es de euforia para el gibi brasileño.

El año 1985 también marca oficialmente el fin del régimen militar. Entonces, se puede afirmar que las historietas brasileñas revivieron con el fin de la dictadura implantada en 1964. El problema de decir eso es que el presidente José Sarney, quien asumió el poder en 1985, era un viejo integrante de la dictadura, y no fue elegido por voto popular, sino por un colegio electoral formado dentro de las reglas impuestas por los militares. Por eso, para algunos, el marco de la redemocratización de Brasil estaría en 1988, cuando la Asamblea Nacional Constituyente promulga la nueva Constitución brasileña, que, entre tantas cosas, decreta el fin de la censura y de la tortura. Sin embargo, tres meses después de promulgada la nueva Constitución, el líder sindical y ambientalista Chico Mendes fue asesinado con un tiro de fusil a la puerta de su casa, como para demostrar que la violencia política no terminaría por decreto. Y si la censura se quitó el uniforme, vistió saco y corbata, y existe tal vez más fuerte ahora como censura económica. Tiras como las que Glauco publicaba en *Folha de São Paulo* en los años ochenta y noventa, hablando impúdicamente de drogas y sexo, difícilmente tendrían espacio en los grandes periódicos de hoy. El hecho es que la dictadura se fue desmontando a partir de finales de los setenta, sin desmontarse completamente hasta ahora.

La concentración económica se fue acelerando. La Ebal y diversas otras editoras tradicionales de gibis dejaron de existir. La otrora poderosa editora Abril fue expulsada de las historietas por la multinacional italiana Panini, que desde Módena dirige la publicación de historietas en Italia, Alemania, Francia, España y la América Latina. En Brasil, se calcula que la Panini tenga el 70%

4 Entrevista para la revista *Brasileiros* [*brasileños*], de 2018.

del mercado de historietas pues posee las de Marvel, DC Comics, las de Mauricio de Sousa y los principales mangas.

Pero, en oposición a ese movimiento de concentración en las historietas, otro movimiento está por la descentralización y la diversidad. Dicho movimiento pareció perder fuerza a partir de 1990, cuando, tal vez por coincidencia, el derechista Fernando Collor toma posesión como presidente de Brasil. En 1991 se produce la Primera Bienal Internacional de Historietas de Río de Janeiro, un colosal evento que ocupó la ciudad con decenas de exposiciones y reunió a varios de los mayores historietistas del planeta. Fue, ciertamente, el mayor evento de historietas del mundo aquel año. Pero, sin saberlo, celebraba no un amanecer, sino un crepúsculo. También en 1991, *Chiclete con Banana* y la vanguardista Animal dejaron de ser publicadas. Los álbumes de historietas desaparecieron de las librerías.[5]

El principal premiado de la Bienal, el joven Marcello Quintanilha, no tiene dónde publicar sus historietas, ni siquiera aquella con la cual obtuvo el premio. A diferencia de casi todos los historietistas de su generación, Quintanilha no comenzó en fanzines ni en publicaciones de humor. Vino de otra tradición. Tenía dieciséis años cuando, en 1988, debutó como dibujante de gibis de terror y artes marciales editados en Río de Janeiro por un veterano de las historietas, Edmundo Rodrigues. También publica en los gibis de terror editados en São Paulo por otro veterano, el argentino Rodolfo Zalla. Pero pronto tomó otro rumbo:

> Llegó un momento en que esas historias dejaron de ser representativas para mí, porque estaban ancladas solo en lo que a mí me gustaba leer. Y de alguna manera dejó de representarme como persona [...] mis referencias pasaron a ser completamente otras [...] pasé a buscar referencias en cosas que estuvieran vinculadas a mi formación como ser humano. Y esas cosas están vinculadas a Brasil también [...]. Pasé a incorporar toda una iconografía brasileña, que siempre consideré inexplicablemente vaciada de la producción brasileña que yo conocía.[6]

Lo que entonces comenzó a producir provocó un choque en quienes seguían las historietas brasileñas, porque nunca se había visto tanto de Brasil en páginas de gibi. No son solo los paisajes, los rostros, las ropas, la iluminación y los detalles visuales tan conocidos, sino también las maneras brasileñas de hablar lo que Quintanilha logra reproducir como ningún otro. Sin embargo, en los noventa no tenía dónde publicar esas historietas. Entonces pasó a trabajar con animación, y se convirtió en un celebrado ilustrador de revistas elegantes.

Lourenço Mutarelli difícilmente lograría espacio en ese tipo de revista. Acaso también por eso haya persistido en las historietas, indiferente al mercado. Tal como Quintanilha, Mutarelli debutó en las historietas en 1988, pero en un gibi independiente, distribuido de mano en mano.

5 Una 2ª Bienal de Río de Janeiro llegó a producirse en 1993, pero ya reducida. La anunciada edición de 1995 terminó por ser cancelada.

6 Entrevistado por Marcio Paixão Júnior, en *Todos os santos* [*Todos los santos*] (Veneta, 2018).

En el mismo año, llegó a los quioscos publicado en la revista *Animal*, con una serie de humor melancólico protagonizada por un perro sin patas. Eso fue lo máximo que hizo en el sentido de una historieta «alegre». Su trabajo es una inmersión escatológica en sus angustias y pesadillas. Su libro *Transubstanciação* se publica en 1991 por la editora Dealer, que deja de existir ese mismo año. Pero no sería la ausencia de interés del mercado lo que haría a Mutarelli desistir de las historietas. Él insiste, sin ceder ante ninguna tentación de transformarse en algo más apetitoso, por eso se convierte en inspiración incluso para historietistas cuyo trabajo tiene poco que ver con el suyo. Mutarelli solo dejará de hacer historietas en el siglo XXI, cuando es finalmente aclamado hasta por los medios *mainstream*. Desde entonces, como para molestar, se ha dedicado a la literatura.

Angeli, Laerte, Glauco y Fernando Gonzales continuaron publicando en *Folha de São Paulo*. De tiempo en tiempo, esas historietas eran reunidas en antologías en formato de gibis o libros. Pero en el caso de Laerte ocurre una evolución sorprendente: si bien era, en el grupo de *Balão*, quizá el más alineado con el humor tradicional, a partir de los años ochenta se va transformando en el más osado y experimental de los historietistas de la gran prensa. De su generación, es quien más se relaciona con las nuevas generaciones. A causa de sus caricaturas e historietas críticas al oscurantismo autoritario, es también uno de los artistas más odiados por la extrema derecha. Odio que aumenta aún más en 2010, cuando Laerte pasa a identificarse como mujer transgénero. Laerte es hoy una de las más respetadas intelectuales del país.

Sea como sea, por debajo del marasmo de los años noventa una nueva generación hace sus fanzines, registra en las librerías de viejo detrás de añejas ediciones de revistas como *Animal* y de álbumes publicados en la década anterior, y se informa por Internet.

La explosión de los mangas ocurre en noviembre de 2000 con la publicación del gibi del *Dragon Ball*, por la editora Conrad. Y, como en el resto de Occidente, eso causa un gran estruendo en el mercado de historietas. Dado que el socio de la Conrad responsable de la publicación de *Dragon Ball* y de otros mangas había sido el editor de la revista *Animal*, aprovechó el éxito de los mangas para traer también a la vanguardia de las historietas norteamericanas, europeas, japonesas y unas pocas brasileñas. Fue así como Marcello Quintanilha comenzó a ser publicado en forma de álbumes.

Pero el principal esfuerzo de publicación de autores brasileños de historietas autorales es la revista *Front*, lanzada en 2001 por la editora Via Lettera, que desde 2000 publica las historietas de los hermanos Fábio Moon y Gabriel Bá. Al lado de historietistas ya veteranos de los años ochenta, la *Front* presenta varios nuevos autores que serían bien conocidos años después. Entre ellos, Marcelo D'Salete.

En 2002 Luiz Inácio Lula da Silva fue elegido presidente de Brasil, gracias, sobre todo, a los diversos movimientos sociales, que por entonces aumentaron la presión por mayor democratización, por mayor respeto a los derechos humanos y por los derechos del pueblo negro, de indígenas, de minorías sexuales y de mujeres. En el vocabulario político, algunas palabras

se hicieron cada vez más presentes: inclusión, respeto a la diversidad... Eso se refleja en la cultura con un aumento de atención (y, en consecuencia, inversiones) hacia sectores antes menospreciados. Como el de las historietas. Las bibliotecas públicas, por ejemplo, comienzan a comprar más historietas. Eso da un gran impulso al sector, ya que el gobierno brasileño es uno de los mayores compradores de libros del mundo. Casi todas las grandes editoras de libros comienzan a tener un sector dedicado a las historietas para, principalmente, atender los programas de compra gubernamentales.

El incentivo del gobierno para el aumento del mercado interno también tiene efectos directos e indirectos en el mercado de historietas.

Pero los nuevos tiempos no se reflejan solo en el número de lanzamientos y de ventas. Inclusión y diversidad pasaron a ser conceptos más y más valorizados también en los gibis. Aunque la mayor parte de las grandes y medianas editoras se concentra en São Paulo, la producción de historietas autorales se disemina por el país entero. Nunca hubo tantas editoriales brasileñas produciendo historietas como ahora. O tantas historietas LGBTQI+. Y la historieta brasileña nunca fue tan variada en temas, diseños y modos narrativos.

Si a lo largo del siglo xx casi no se veía negros en las páginas de gibis brasileños (a no ser para ridiculizarlos), los cuatro libros de historietas brasileñas premiados internacionalmente en los últimos años son protagonizados por negras y negros. Dos de ellos son de Marcello Quintanilha: *Tungstênio* (ganador del premio Angoulême y dos Rudolf Dirks) y *Escuta, Formosa Márcia* (ganador del Fauve D'Or 2022, en Angoulême). *Carolina*, de Sirlene Barbosa y João Pinheiro (ambos afrodescendientes), también ganó un premio en el festival de Angoulême, y cuenta la historia de la escritora negra Carolina Maria de Jesus. Y Marcelo D'Salete (también afrodescendiente) ganó el premio Eisner de mejor libro extranjero publicado en los Estados Unidos con *Cumbe*, que narra historias de la resistencia negra al esclavismo del Brasil colonial.

Aunque el apoyo gubernamental a las acciones de inclusión y valorización de la diversidad se haya derrumbado en los últimos años, las historietas mantuvieron el impulso de retratar a Brasil, para así ayudar a revolucionarlo. C

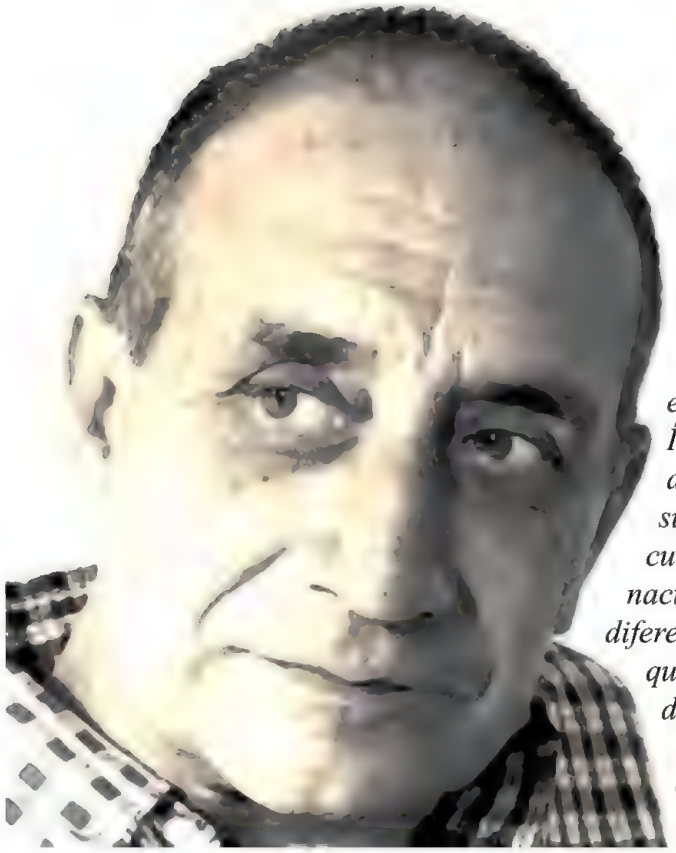
Traducción del portugués de *Rodolfo Alpízar*

Escuta, Formosa Márcia, de Marcello Quintanilha.

Angola Janga, de MARCELO D'SALETE

RONEL GONZÁLEZ SÁNCHEZ

Un hombre y sus circunstancias. Entrevista a Delfín Prats*



En el verano de 1968 un traductor de idioma ruso de veintitrés años obtuvo el codiciado Premio David de Poesía de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba con un cuaderno de trece poemas que tenía en la cubierta el dibujo de una mixtura alegórica: especie de híbrido de Ícaro descabezado y arropado ángel caído. El nombre del autor y su libro, de pronto, se tornaron recurrencias o susurros advenedizos en el underground *de la vida literaria cubana. ¿Cómo pudo un poeta, que arribaba a las letras nacionales con una consistencia expresiva y una cosmovisión diferentes, soportar que sus nuevos poemas también tuvieran que autorrecluirse sin poder dialogar con los lectores? ¿Fue de alguna utilidad el silencio?*

Yo apenas había regresado de la Unión Soviética y mi currículo estaba limpio; el 68, que ahora tiene todo un halo de época prodigiosa y de epopeya fue solo un año más para mí de Rampa, de playas y de aprendizaje de los lenguajes de la vida y la escritura. Nunca pretendí insertarme en grupos poéticos, nada de eso; mis grupos eran los de la noche, la «onda» como muy bien la ha descrito mi gran amigo Antonio Desquirón al acercarse a aquellos años. Lo que más me

* La primera versión de esta entrevista fue realizada y publicada en 2017. Tras la concesión a Delfín Prats del Premio Nacional de Literatura el pasado año, fue actualizada por su autor.

agrada de ese acercamiento de D. es que lo hace sin odio ni resentimiento, centrando su análisis en la plenitud de los instantes. Aquí me viene a los labios una obrita que sí es verdaderamente estremecedora, me refiero a la «Canción de un Festival», de César Portillo. A esos años hay que aproximarse sin rencor, dolor ni pena, que es lo que en ese bolero textualmente se enseña. En cuanto a mí, yo seguí el curso de mi vida. Como nunca me ha interesado el exilio me quedé aquí y no para escribir como pudieran suponer los que ven en uno al escritor, sino que me quedé cerca de mi familia en lo que, en una palabra grandilocuente y que me a mí me queda grande, llamamos la patria. Ahora bien, surge una cuestión: de no haber pasado las cosas que pasaron ese año, y mi libro se hubiera distribuido y vendido, ¿*Lenguaje de mudos* no hubiera corrido la suerte de tantos y tantos que obtuvieron el mismo premio, y de los cuales nunca más nadie habló? Completando la pregunta podría agregarse solo esto: que los poemas escritos en esos años eran consumidos de inmediato en las muchísimas tertulias y eventos que nosotros mismos organizábamos en La Habana, Matanzas, Holguín, en el Hueco de Clara. Ya hablaremos de esa vida cultural cuando llegue el momento. Solo quiero decir algo muy simple y breve, si el poeta en ciernes es auténtico lo mejor es que comparta sus poemas en lecturas, con los amigos, en tertulias y los engavete. Esta expresión, engavetar, la escuché por primera vez a Lina De Feria en una cola para merendar en el Carmelo de Calzada. Ser engavetada es el mejor tratamiento que puede darse a una obrita de este género, que nunca pretende situarse en el nivel ontológico, sino dar testimonio de los instantes y las apetencias.

Aunque para Delfín Prats la escritura poética no ha sido un torrente, quien ha seguido con atención su trayectoria lírica descubre que no ha dejado de crear, porque algunos textos han aparecido posteriormente a la publicación de sus libros más conocidos. ¿Cómo ha logrado el poeta mantenerse al margen de la parafernalia tecnológica de una época en que la poesía importa muy poco?

Precisamente por esto último. Y es una verdad a medias. En Cuba los consumidores de poesía son legión. En Hispanoamérica me parece que también la poesía es la preferida de muchos. Pero qué pasa, en proporción con respecto a otras opciones, culturales o no, la poesía, el verso, son, fueron y serán minoritarios; hay en el mundo, sin embargo, un pequeño grupo de personas para las cuales el verso, el poema son parte del alimento del alma. No digo espíritu para no meterme de golpe en un terreno que no es del interés de estas líneas.

Ha publicado más de una decena de libros, un volumen de cuentos y un «dietario lírico»; su obra comienza a salir de las sombras y a traducirse en otros países. No obstante, lo hemos escuchado decir que no es escritor; incluso en una entrevista publicada en La Gaceta de Cuba *afirmó, categóricamente, que no había razón para considerarlo poeta. ¿Sigue pensando lo mismo?*

He publicado el mismo libro una decena de veces, si te refieres a los *Cinco envíos*… pues de ninguna manera es un volumen de cuentos. Hay un cuento entre esos textos, el que se titula «Ella ha cambiado el dial», que aborda –siempre poéticamente, pues no soy narrador– la problemática de una compañera de trabajo que se halla entre

dos hombres, el marido, que está recluido en prisión –la casa de Ochosi– y el amante, el tipo que la saca, que la lleva a un motel y allí ocurre el acto erótico. Pero lo importante no es eso. Al mediodía ella, Angélica, y mi alter ego van a almorzar al comedor y como hace sol en la acera por la que marchan, ella sugiere pasar a la de enfrente; dice «si pudiéramos cruzar al otro lado». Esa es la gracia principal del cuento. Pero me fui por la tangente: yo tuve vocación de escritor, la tengo y en cuanto a considerarme poeta, pues me parece que uno lo es, está obligado a serlo; pero desde una autopercepción humilde: el poeta es solo un inocente ensamblador de palabras, y un ya no tan joven contemporáneo nuestro nos enseña que juntar palabras es un hecho noble. En esa nobleza inmanente de la escritura poética radica su condición axiológica.

Eres autor de dos libros fundamentales: Para festejar el ascenso de Ícaro *(1987) y* El esplendor y el caos *(1991). Quizá si alguien se aproxima a esas obras sin conocer el nombre del autor pudiera decir que se trata de dos poetas diferentes. ¿Por qué el segundo título se aleja tanto de las inquietudes iniciáticas de quien en los sesenta había escrito «Humanidad»?*

Para festejar... es una colección armada por solicitud de Raúl Luis, quien entonces estaba a cargo de la colección de poesía en la Editorial Letras Cubanas. Incluye unos cuantos de los poemas de mi primer cuaderno. No sé nada de estilos, lo confieso, pero creo que hay bastante unidad en la forma de decir, lo que podríamos llamar una transparencia, una apertura de la comprensión para los lectores menos exigentes. El otro libro del que hablas, *El esplendor...*, concebido al calor de lo que en su momento llamé una amistad amorosa y en un punto del devenir histórico cuando mutaban ciertos paradigmas que hasta ese instante habían sido muy resistentes, era –o parecía ser, como alguien dijo– el fin de los relatos totalizadores. Y esos dos elementos, el de la amistad anclada en el eros y el de la incertidumbre por aquellas mutaciones del paradigma histórico, se entrelazaron en el libro. Es, con *Lenguaje de mudos*, el único cuaderno íntegramente nuevo que he publicado, los otros son recopilaciones, antologías, esas cosas. No es nada asombroso que lo que los teóricos de la literatura llaman estilo haya sufrido una mutación. Han pasado, desde el 68, unos cuantos años y no resulta extraño que la escritura, que en un tiempo obedeció a una vocación de transparencia, ahora reniegue de ella y se encamine a un decir más próximo a ciertas tendencias de las vanguardias, a lo que llamaríamos barroquismo si nos atenemos a ese término excesivo que está bien cuando se adjudica a Góngora, y quizá a Lezama, pero que en los tiempos que corren escribir *ex profeso* un poema barroco sería condenarlo a una superabundancia y a una aridez inútiles. En esta nueva faceta de mi escritura hay un eco de las agónicas vanguardias del pasado siglo y un afán omniabarcador que obedece a mi deseo de ese momento de actualizar mi escritura a nivel de lo que entonces emprendían los poetas del momento, que acababan de ser antologados por Víctor Rodríguez Núñez, y cuyos nombres, y hasta sus rostros, aparecían en aquel cuaderno escolar en papel gaceta y de tan simpático título.

Si bien ya en El esplendor y el caos *se aprecia el ahondamiento y dominio de las fuentes primarias de la cultura occidental, un poco después el poeta se sumerge en la mística hispanomusulmana,*

el pensamiento sufí, la literatura de la india antigua, el budismo y el taoísmo. ¿Hay alguna influencia de esa diversidad óptica y filosófica en su obra posterior? ¿Y en su vida?

Mi escritura podría inscribirse en lo que por no tener otra palabra llamamos posmodernidad y que nace al calor de eso que –siguiendo a un teórico – yo he llamado el final de los relatos totalizadores. No es de extrañar entonces que yo haya entrado a saco en los veneros poéticos de otras culturas, porque la contemporaneidad en sus dos vertientes –una shivaíta, apocalíptica, y la otra que podríamos llamar vishnuita o de restauraciones incesantes– es una palestra donde se combaten luz y sombra y donde coexisten con igual derecho los *Conciertos de Brandenburgo* con el reguetón. Luz y sombra, decía, edificación, reestructuración y devastación no son novedades de la postmodernidad; han acompañado al hombre desde los inicios de su vida en la Tierra y lo seguirán acompañando, pero son anteriores al hombre. Hay un momento en los ciclos eternos cuando lo no dual, que es la única realidad, se manifiesta, pero, oh misterio, no puede hacerlo de otra manera que no sea cayendo en la dualidad, en los opuestos complementarios: luz y sombra, macho y hembra, guerra y paz, izquierda y derecha. Los grandes sistemas mitológicos desde el chino al judaico, desde el persa al cristiano, desde los hinduistas al musulmán (y digo hinduistas porque entre esos sistemas estoy incluyendo el pensamiento y la praxis jainistas, la de aquellos filósofos desnudos que fascinaron a Alejandro), todos se sustentan en esa dicotomía. Las religiones, que fueron muy bien calificadas como el opio de los pueblos, se han aprovechado de ella. Ah, y los poderes, desde Sumeria hasta hoy. Pero, me he alejado del tema. En cuanto a la vida, ella también sufre los efectos de la dualidad: esplendor y caos, sufrimiento y disfrute. La obra es signo, indicio de la vida. Esas escrituras altamente conceptuales y asépticas que a veces nos salen al paso solo sirven para revelarnos una vez más que no se ha vivido, o que lo vivido ha quedado al margen de lo escrito. Pero, y completando la respuesta, no se piense que yo acudo a esos sistemas para hacer reivindicaciones ontológicas o metafísicas, mi intención es mucho más humilde. Lo que trato de hacer, y quizá no logro, es nivelar todos esos sistemas simbólicos y mitológicos con el rasero de la poesía.

En el año 2001 Ediciones Holguín dio a conocer su folleto Lírica amatoria, *donde aparece uno de los temas en el que ha alcanzado elevadas intensidades. ¿Por qué en sus textos, pletóricos generalmente del componente erótico, el amor constituye una obsesión del o los sujetos hablantes?*

Yo elegí el título de esta pequeña recopilación a propósito. Creo que hay que distinguir lo propiamente erótico, que se basa más en el ocultamiento que en la exhibición, de lo amatorio y es ahí donde hay que insertar mis textos, que no son aproximaciones a la carne, al cuerpo desnudo, sino que surgen de un enamoramiento, y obedecen a mi inveterado neorromanticismo y a mis tempranas lecturas de Neruda, Buesa, Ballagas y esa estirpe de poetas. El eros, la apetencia de integración con lo cósmico mediante la unión con un opuesto complementario, ha sido y seguirá siendo uno de los temas recurrentes de la poesía. Por eso, repito, es estimulante verlo esplender en mi escritura de esos años.

En su obra poética no se observa una gran preocupación por la forma estrófica del texto.

Más bien sus principales inquietudes parecen estar dirigidas hacia el contenido y el lenguaje. ¿Es así? ¿Por qué?

Si te refieres a las formas tradicionales, pues no me fue dado asimilarlas. En lo que a mi escritura concierne, la forma a menudo es generada por el contenido y yo tenía momentos en que me sentía otro; a través de mí hablaban las formas brutas, no acabadas, no sedimentadas en la condición clásica del mundo, sino en su turbulencia. Mi percepción de lo poético se atempera con mi autopercepción que es la de un romántico tardío, y si alguno de mis textos conserva valor es porque es testimonio de un ser desnudo, aculturado en medio de todos esos elementos seudomíticos, de esos artefactos ancestrales de los que hablábamos hace un momento. Las entidades mitológicas y tradicionales son símbolo de algo ciertamente trascendente, pero que no puede ser materia de canto tal y como Lao-Tse nos enseña en el primer versículo de su insólito libro. Dice textualmente: «El Tao que puede ser expresado no es el Tao verdadero y eterno».

¿Responde a una intención, digamos velada, el hecho de que junto a «Aguas», «Mañana en la Demajagua» y «Abrirse las constelaciones», en su poema «Rock de los caballos» ocurra la aprehensión, o mejor, el redimensionamiento de lo que los estudiosos denominan «esencias de lo cubano»?

Vamos a dejar la última palabra a los estudiosos. Un hombre es un ámbito, unas circunstancias, unos condicionamientos. La escritura, por otra parte, es el hombre. No sería difícil de encontrar en los melanesios las esencias de lo melanesio y en los chinos, las esencias de lo chino, sutiles como la seda. Un garífuna, por ejemplo, tiene una identidad puñetera por la fusión de razas tan alejadas espacialmente, pero si tomamos una antología de poemas escritos en garífuna por representantes de esa etnia y en esa lengua, declarada por la Unesco Patrimonio Intangible de la Humanidad, apuesto a que nos vamos a tropezar con las esencias de lo garífuna.

Aunque en su obra iniciática hay conexiones indiscutibles con la realidad de los años sesenta, esos nexos se van tornando invisibles en sus poemas posteriores. Una magnífica excepción es «Del otro lado de la pared del sueño». ¿Qué representa ese texto para Delfín Prats y para la obra total?

Ese texto es hermano de otro, escrito por los mismos días, cuyo título es «Viento de Patmos». Son poemas que parten de ámbitos conceptuales y culturales distintos, pero están impregnados de una devoradora necesidad de autoafirmación, de conformación del destino personal dentro de un destino más vasto. Es como si la voz del poeta todavía esperara algo, que estuviera a zaga de la huella no de lo divino, sino de lo demasiado humano, de las realizaciones prometidas por las utopías. Son poemas sociales y para entenderlos a plenitud hay que penetrar un poco en mi historia personal, en la historia del muchacho de campo, en el alfabetizador, en el becario, en el joven que viaja a un país extranjero, que conoce otras tierras y otros hombres, que ha sufrido grandes decepciones, pero que todavía –y estamos a finales de la década de los ochenta– cree que la arena de esas playas incendiadas, que entonces todavía frecuentaba, puede recibir y tolerar la huella de un pie adolescente que sea indicio y símbolo de un Universo capaz de nuevas metamorfosis, de cambios hacia la luz. No sé, quizá exagerando un poco podría afirmarse que ambos, al igual

que los otros que antes has citado, son poemas de vida y esperanza.

En 1991 Ediciones Holguín publicó su volumen Cinco envíos a Arboleda, *que obtuvo el Premio de la Ciudad ese mismo año. Libro hondo y transgresor del discurso narrativo que, al parecer, fue ignorado por la escasa crítica literaria del país. ¿Cómo ve usted esa zona de su creación? ¿Se considera un narrador fracasado?*

He repetido hasta la saciedad que no soy narrador. Mis dos libros de prosa no son más que la prolongación de mi obra lírica. En cuanto a los *Cinco envíos*... es un libro que me sigue gustando. En él se da lo que alguien ha llamado escritura del yo: son fragmentos de cartas, de diarios, de reflexiones que este señor, Gastón Arboleda, recibe de unos amigos muy peculiares –quienes son en realidad proyecciones de mi persona–, los reúne y publica. La narración es otra cosa, hay otra estructura, una trama y, decididamente, me siento incapaz de desarrollar una trama y de construir una estructura, esa del universo alternativo que muestra la novela, por ejemplo. Los *Cinco envíos*... son en realidad un testimonio de mi estar en el mundo, de mi discurrir entre las gentes, los paisajes y las cosas.

Inexplicablemente para muchos, a fines de la década del noventa del pasado siglo usted desapareció de la vida cultural de la ciudad de Holguín y regresó a vivir a La Cuaba. ¿Cómo valora hoy aquella actitud suya? ¿Necesidad creativa, económica, intento de evasión al estilo de los románticos, pose? ¿O es que le interesaba escribir y publicar un diario?

Efectivamente. Esa fuga hacia la Arcadia tiene un significado fácilmente desentrañable para quien esté dispuesto a considerarme un romántico tardío. Coincide con un momento muy difícil del devenir nacional y tuvo para mí resultados muy positivos. Todavía hoy, si alguien viniera a proponerme una casita con terreno en Delicias, como yo llamo a las áreas rurales, a cambio de esta prisión polvorienta y ruidosa y seca donde vivo, no vacilaría en aceptar. No hablaremos de necesidad creativa, que nunca he tenido; de poses, que nunca me han tentado; y mucho menos de la necesidad de escribir y publicar un diario. El campo tiene para mí un atractivo tremendo, y no es casual que los primeros maestros taoístas propugnaran una vida en armonía con la naturaleza, en un entorno arcádico. A mí las urbes me espantan. Solo las tolero en películas. En cambio sigo añorando el silencio y la plenitud y armonía que reinó en mi infancia, vivir en la cercanía de los animales y las plantas, ser sorprendido por el aguacero; en fin, realizarse.

Delfín Prats es uno de los pocos poetas cubanos que por su manera de decir sus textos y su gestualidad característica convierte un recital poético en un encuentro memorable, una verdadera performance. *¿Es algo que se propone* ex profeso*? ¿Estudió algún curso de actuación? ¿Lo aprendió con Virgilio Piñera y los origenistas?*

No, es inherente a mi persona. Esa forma de interpretar los poemas la comparto con algunos poetas rusos, turcos, etcétera, con los que he tenido oportunidad de compartir escenario. Es el antiguo *pathos*. Así tienen que haber actuado las ménades. Yo respeto mucho a Virgilio y a los origenistas, pero tengo poco en común con ellos. Y déjame decirte algo: mi realización plena como poeta no se dará hasta que yo no logre

decir mis poemas con una orquesta de cámara. ¿Te imaginas lo que ganaría ese rock marino y cósmico, el primero de los cuatro, que evoca un paisaje de mar que es Gibara, acompañado por una orquesta de cámara?

Algunos entrevistadores, poetas y gente común ha querido apuntalar su imagen como la de un poeta maldito, un ente oscuro, hosco, y los que disfrutan su presencia y han estado cerca del ser humano saben que son totalmente ciertos sus versos que dicen: Entren amigos / tomen asiento entre mis pertenencias / las que no me pertenecen más que a ustedes... *porque Delfín Prats es un individuo bondadoso, con una inquietante humildad (que a veces resulta recalcitrante), y un agudo y envidiable sentido del humor. ¿Cree usted haber contribuido a la formación de esa imagen como una especie de monstruo aristotélico apartado del mundo?*

Unos y otros tienen razón. Recuerda la dicotomía universal de la que hablábamos ahorita. Cuando enfrentas al mundo y a los hombres como un enemigo puede suceder cualquier cosa. Por otra parte, la estulticia, la soberbia y el oportunismo de muchos han despertado en mí un rechazo equiparable a su desmesura. He odiado, rechazado. Sin embargo mi condición natural es la bondad, el afecto por los gatos, los niños, ciertas flores, la buena música, las imágenes y muchas cosas más, que despiertan en mí la más calurosa simpatía.

Usted es una de las personas que respeta y conoce más profundamente el acto poético en la patria de los magnos José: Heredia, Milanés, Martí, Poveda, Lezama, Kozer... ¿Cómo, pese a la dispersión, los antagónicos coristas, las tendencias, los intentos baldíos, frecuentes y discutibles de canonización, los espejismos, las aparentes transgresiones, adquirió una noción tan elevada de la poesía? ¿Es la misma que posee ahora, tan cerca de los setenta años?

Yo estoy orgulloso de la tradición poética de mi país.

¿En qué medida considera que su poesía no goza aún del reconocimiento que merece en Cuba?

A mí me importan muy poco los reconocimientos. Los que me conocen saben con cuánta angustia he recibido ciertos premios y homenajes. Por otra parte, bastaría con un dato elemental para acallar cualquier sorpresa de marginación: de lo que he escrito se ha publicado hasta la última línea, mis libros han sido premiados, editados y reeditados; muchos de mis poemas figuran en importantes antologías, hasta una en ruso. Las instituciones oficiales se han ocupado de mi persona, el año pasado en la sala Villena de la Uneac se presentó con bombo y platillo la edición en papel manufacturado de mi primer libro, homenaje que muy pocos poetas han recibido. ¿Cuál sería entonces ese reconocimiento del que hablas? Para una escritura y una personalidad como la mía son suficientes esas atenciones, la simpatía que constantemente me están demostrando mis amigos. Cualquier otro reconocimiento, en vida, estaría más allá de mi capacidad para tolerar ciertas formas grandilocuentes de estulticia y de sacralización.

¿Qué opinión le merece la poesía que actualmente se publica en Cuba y cómo ve el panorama editorial cubano relacionado con ese género literario?

Hago mías las palabras de los estudiosos y especialistas que afirman que la mayor riqueza

de este momento literario es la pluralidad de voces, y que no creen que haya ningún poeta contemporáneo cubano, al menos de los que aún viven, que esté ejerciendo algún magisterio... Estaba tentado a escribir que el panorama editorial cubano, con su excesiva generosidad, está dañando severamente la calidad de la escritura en los libros que se ofrecen a los lectores. No lo hago y escribo lo siguiente: Me temo, sin embargo, ser muy severo, porque sé lo que significa recibir, salidito de la imprenta, tu primer libro. Recuerdo, y ahora vuelvo a conmoverme de verdad, cuando recibí un ejemplar de *Para festejar el ascenso de Ícaro*. Corrí para los altos de la pizzería Roma, pedí una botella de vino soviético y me la tomé enterita, yo solo mientras leía en voz baja el libro íntegro. Esas cosas también hay que tenerlas en cuenta.

Un poeta que se ha acercado a la verdadera sustancia de la creación y ha concebido una obra en la que aparecen textos sin dudas perdurables, ¿qué le recomendaría a los que hoy se aproximan a la creación poética?

Que traten de alejarse de ella. Pero si a pesar de eso triunfa en ellos su autopercepción como poetas y persisten en legar a la posteridad una obra de este género, pues que insistan entonces; que lean a los clásicos, que escudriñen el sentido poético de la Historia, que se debatan frente a los fundamentalismos y el efecto invernadero o que se recluyan en su torre de marfil. Y escriban.

¿En qué proyectos anda involucrado Delfín Prats?

Delfín Prats está desasido de todo proyecto y, como el barco ebrio de Rimbaud, pretende ir descendiendo por ríos impasibles.

Finalmente, cito un verso suyo que pertenece al poema final de Para festejar el ascenso de Ícaro, *reescrito luego en una antología de 2010,* ¿Qué puede importarme el destino de estas aguas?, *para formular otra interrogación: ¿realmente no le preocupa al poeta la suerte que puedan correr sus textos dentro de cien años?*

¿Para qué? Si ellos se irán con todo este universo ilusorio a la hora de su disolución final, al término del presente ciclo cósmico.

Varios años después de realizada esta entrevista recibe el poeta Delfín Prats el Premio Nacional de Literatura 2022. ¿Qué significa este reconocimiento para el autor de «Humanidad»?

Estoy muy agradecido del fallo del jurado de tan importante distinción de las letras. Nunca escribí para merecer nada, pero me satisface ver cómo muchos jóvenes se identifican con mi obra y lo expresan en las redes sociales, mucho más de lo que esperaba. Gracias al Ministerio de Cultura, al Centro Dulce María Loynaz, a las editoriales, a los que trabajaron para hacerlo posible. Recibir este premio en Holguín, con tanta simpatía y cariño de los que me rodean, me anima y reafirma que no fueron inútiles mis intentos de rozar la poesía. C

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRÓ

El arte y su(s) contexto(s). Procesos, colaboración y espacios en la América Latina y el Caribe*

Hilar y entretejer las hebras-ideas para comprender los posibles contextos en los que el arte contemporáneo latinoamericano y caribeño ha desarrollado su acción por más de medio siglo, parece una ingente tarea. Sin embargo, si apuntamos a esos vértices donde se intersectan líneas de pensamiento y/o creación entre poéticas singulares, cercanas entre sí aún en la distancia del tiempo, es probable acceder a zonas de convergencia que hablan de procederes y preocupaciones estéticas inmanentes, atravesando el quehacer de artistas de diversas generaciones y países de procedencia en la región.

Es conocido cómo la impronta de las prácticas conceptualistas y procesuales fue poco a poco encontrando cabida en el arte desde finales de los años sesenta hasta convertirse posteriormente en una de las líneas de investigación más presentes dentro de la escena contemporánea internacional, que también irradió la creación de la América Latina y el Caribe. Obviamente porque el arte conceptual es heredero de búsquedas iniciadas durante las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, en un movimiento que comenzó a desplazar el interés por la obra (objeto de arte) hacia el proceso de concepción (las ideas),

* A propósito de la muestra *Resonancias*, exhibida en la Galería Latinoamericana y el vestíbulo de la Casa de las Américas entre junio-septiembre de 2022.

llevado hasta sus últimas consecuencias a la altura de la década de 1970.

Es un tipo de propuesta donde las variaciones de los contextos históricos y culturales impactan de forma especial pues las obras se definen como abiertas, dinámicas, sobre todo en lo que concierne a su proceso de recepción y «completamiento» creativo, lo que años después derivaría en la concepción relacional del arte. Infinidad de artistas se centraron en investigar e interrogar los contextos, la historia del arte, preocupaciones espirituales y existenciales, en fin, la creación y expresión humanas, con una postura y accionar más autorreflexivos y «situados».

Así, es posible trazar una línea que engarza el trabajo de Roberto Matta (Chile), Antonio Berni (Argentina), Feliza Bursztyn (Colombia), Susana Arias (Panamá-Estados Unidos) o Humberto Díaz (Cuba), en la asimilación que hacen de lo matérico, del reciclaje o la apropiación de implementos y materiales. Línea investigativa que reconoce y expone la carga estética y conceptual aportada por cada elemento a las obras.

¿Cómo entenderíamos, si no es desde la materia y los procesos previos a su implicación en el discurso artístico, el homenaje que significó la pieza *Cuba es la capital* (1963) de Matta colocada ese propio año de forma permanente a la entrada de la Casa de las Américas? El proceso de acopio de diferentes tipos de tierra del entorno cercano a la institución y su posterior utilización en la pieza la *sitúan* en un espacio-tiempo de creación preciso, un aquí-y-ahora que anunciaba a Cuba (no solo a La Habana) como la capital de la libertad, la imaginación, lo nuevo, el porvenir. Una voluntad de enunciación que encontró en la Casa el espacio y exposición perfectos. La institución, además de esta obra, también atesora dos bocetos previos donde el autor «probó» las posibilidades que la amalgama de tierra y pigmentos podía brindarle. Y es con esta perspectiva de obra procesual, condicionada por un tiempo físico y sujeta a cambios como el impacto de las condiciones ambientales, que se referencian tópicos como lo efímero y el azar frente a lo permanente y predeterminado.

Asimismo, una obra como el tríptico *Juanito Laguna* de Antonio Berni en su uso de materiales como cartón, diversos fragmentos metálicos o telas usadas, buscaba no solo «representar» las difíciles condiciones de vida de un niño pobre (argentino, latinoamericano) al margen de los proyectos desarrollistas que abundaron en la región, sino apuntar también al potencial creativo de su transformación. Algo que en cierta medida es posible también «leer» en las piezas realizadas a partir de chatarras soldadas de Feliza Bursztyn de finales de los setenta, en las que el metal de carrocería deviene signo de un consumo violento y sostenido en nuestras sociedades, pero a un tiempo susceptible, al reciclarse, de ser transformado y pensarse para otros usos, por ejemplo, estéticos.

Cada material y los procesos artísticos en los que es empleado significan, hacen parte del discurso del artista, a veces con operaciones o gestos aparentemente inocuos pero que guardan una intensidad enunciativa especial. Este es el caso de *Referencia urbana No. 651* (1984) de Susana Arias, en la que el fragmento (arquitectónico) deviene «índice» citadino, ruina escultural, la parte de un todo o contexto urbano específico. Como punto de referencia dentro de una serie, esta pieza apunta al ser humano en su transformación constante del entorno que le rodea, sea natural o construido, algo que como

preocupación comparte igualmente Humberto Díaz en su obra *Cigüeña* (2016). La manera en que Díaz concibe un objeto híbrido a partir de una larga raíz de árbol a la que ha incrustado la hoja de una guadaña, refiere ese conflicto existencial que el ser humano es para la naturaleza, dado que el impacto de su acción no solo transforma el entorno en su propio beneficio, sino que puede también segar la vida de infinidad de plantas y animales, o agotar recursos milenarios. Un impacto que hemos de aquilatar con responsabilidad y conocimiento.

Esta materialidad de diverso origen, expresiva intrínsecamente, apunta en definitiva a los diferentes contextos de producción, a lo urbano, a la interacción ser humano-naturaleza y el balance necesario de alcanzar. Es decir, pone el acento sobre la dimensión eco-social del arte como terreno aún por cartografiar.

Ahora, si bien es cierto que los materiales tanto como el medio o soporte elegido para cualquier obra suponen una elección y decisión previos, máxime cuando aportan contenido a la propuesta, en las piezas que beben de la matriz conceptualista el interés por exponer el peso de las ideas desde / sobre el arte prevalece antes que el resultado objetual. El uruguayo Luis Camnítzer, uno de los referentes en la región, realizaría la instalación *La novela* (1982) que exhibiría en su muestra personal en la Casa de las Américas en 1983 y más tarde donaría a la institución. La instalación propone una «lectura» fragmentaria y conducente donde cada elemento (soga, espejos, vidrio, madera, láminas metálicas…) dialoga ya con una fotografía, o con frases aparentemente inconexas, esgrafiadas sobre metal o papel, que tensionan significados ocultos e invitan al espectador a completar, co-crear la pieza. Este tipo de obra abierta, co-participativa, donde se trata de horizontalizar la relación artista-público, también abre el camino a lo colaborativo, en la medida en que podemos ejercer todos como creadores. Diálogos como este en la región latinoamericana encuentran en el libro de artista (y publicaciones diversas) un medio singular de proyección y circulación. Ya sea en propuestas que van desde la poesía visual o el componente sensitivo espiritual y existencial hasta la crítica cultural, es posible delinear la conexión entre obras de artistas de diversas generaciones como León Ferrari (Argentina), Luis Tomasello (Argentina), Pablo Helguera (México-Estados Unidos) o Yornel Martínez (Cuba) y Ediciones Asterisco.

Del libro de artista *Poesías* (1980), cuya grafía convulsa y abigarrada sería para León Ferrari, más que divertimento, la creación de un nuevo lenguaje (plástico-lingüístico) a descifrar, hasta los *Cuadernos* (2016-2017) de Yornel Martínez, los límites de la *poiesis* son explorados y las influencias asimiladas para dejarse llevar de lo repetitivo como ejercicio a la libre gestualidad. Cada página comunica ciertos estados de ánimo, y devienen «derivas» sobre el papel, cuya constancia y asiduidad, en el caso del cubano, hablan de procesos quizá aún por cerrarse.

Martínez en su obra ha venido desarrollando una búsqueda desde el lenguaje y sus intersticios significantes (*Caligramas*, 2014, es un claro ejemplo), algo que lo llevó a concebir un proyecto colaborativo como director de Ediciones Asterisco donde tanto artistas visuales como críticos, escritores/poetas han tenido cabida. Uno de los libros editados por este proyecto en 2017 destaca por su análisis radiográfico del contexto del circuito del arte contemporáneo internacional: *Artoons* de Pablo Helguera. Publicado por primera vez

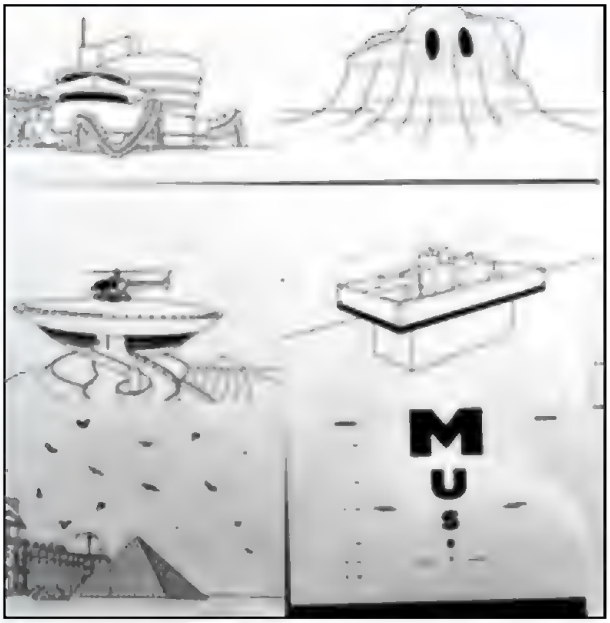
Susana Arias: *Referencia urbana No. 651* (1984)

Humberto Díaz: *Cigüeña* (2016)

en 2008 este volumen disecciona con humor y pocos trazos diversas «situaciones» o realidades del funcionamiento interno del campo cultural, las dinámicas entre el artista, el público, las instituciones y eventos, la crítica. Por ejemplo, en una de las caricaturas incluidas en el volumen un ¿curador o crítico? le dice a un ¿artista?: «Creo que en alguna parte vi algo sobre ti haciendo algo en algún sitio». Así, con un lenguaje donde prima la ironía que atrae en su despliegue referencial, *Artoons* conecta con otra publicación de la autoría de Yornel Martínez, *Esto no es un museo* (Ediciones Asterisco, 2019). Aun cuando Martínez circunscribe su propuesta al museo como *locus* de enunciación, su «crítica» parodia los usos y abusos de «modelos» proyectados o devenidos en su nombre. El museo-fantasma, el museo-caja fuerte, el museo-marca registrada o la «escalada» de quienes intentan conquistarlo a la fuerza señalan contextos específicos y un entendimiento sagaz de la percepción que se tiene del trabajo y misión de los museos como institución de referencia en el circuito artístico internacional.

LUIS CAMNÍTZER: *La novela* (detalle, 1982)

ROBERTO MATTA: *Cuba es la capital* (bocetos,1963)

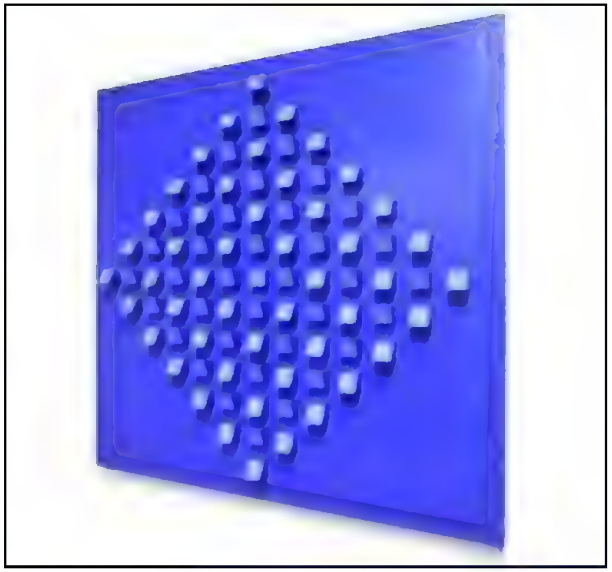


YORNEL MARTÍNEZ: *Esto no es un museo* (2019)

Pero los variados formatos, tirajes y las posibilidades colaborativas, que el libro-arte y/o las publicaciones de artistas han explorado por décadas, expresan asimismo decisiones de costo, ideas acerca de su futura circulación-consumo y sus perspectivas como originales múltiples coleccionables. Tan diversos son los acercamientos y procesos creativos que encontramos desde miniaturas hasta algunos con formatos de caja de gran tamaño como *Negro el 10* (1984; 51 x 51 x 6cm) de Luis Tomasello y Julio Cortázar. Este libro es un proceso de colaboración a partir de un conjunto de serigrafías abstractas de Tomasello que inspiraron los versos de Cortázar incluidos, porque como diría el escritor: «Toda sombra espera tras de toda luz».[1] Ambas expresiones, mutuamente enriquecidas en el libro-objeto, son la simbiosis perfecta.

1 Luis Tomasello realizaría dos libros-objeto junto a Julio Cortázar, *Negro el 10* (presente en la colección de la Casa, de donde fue tomada la frase palabras citada) y *Un elogio del tres.*

Sérvulo Esmeraldo: *Dado* y *Continuel*, 1972



Luis Tomasello: *Atmósfera cromoplástica IV*, 2006

La figura de Tomasello, por otro lado, sirve de pivote para conectar esta línea donde imagen y texto se completan conceptualmente, con otra zona de convergencia temático-procesual que incorpora y se apropia de la espacialidad y la abstracción. Así, al explorar las cualidades precisas o imaginarias de los espacios y las posibilidades creativas de lo abstracto objetual, Tomasello como Sérvulo Esmeraldo (Brasil), Manuel Piña y Linet Sánchez (Cuba) forman parte del legado abstracto-concreto en la región. Cada uno asume lo espacial (alusivo o intervenido) desde el objeto o la imagen para «traducir» lo que nos rodea, un «estado de cosas» con tensiones ocultas, orden y belleza.

La herencia abstracta sigue intacta desde la simetría y transparencia que el material metacrilato instaura en piezas escultóricas como *Dado* y *Continuel* (1972) de Esmeraldo hasta las *Atmósferas cromoplásticas* de Tomasello (2004-2006) que observadas desde arriba «semejan maquetas de edificaciones o proyectos monumentales donde el color reflejado pudiera aludir a una presencia, una huella, al dinamismo de la luz que circula variable, refractario, según toca cada superficie, volumen o ángulo».[2]

Por otro lado, «[s]i Tomasello fue del plano (obra gráfica y pictórica) al volumen (relieves en madera) y el espacio público en su intervención de fachadas de edificios y proyectos arquitectónicos, Linet fue de las maquetas en miniatura al plano fotográfico, con la luz como coartada».[3] El proceso creativo de esta fotógrafa no trata de exponer en primera instancia el tránsito del objeto (maquetas-esculturas) a su representación fotográfica, porque por lo general tienen existencia independientes y diferentes experiencias de recepción, aunque unidas por

2 Nahela Hechavarría: «De esos espacios reflejados… la luz», en *La Ventana*, disponible en http://laventana.casa.cult.cu/index.php/2021/01/25/de-esos-espacios-reflejados-la-luz/

3 Ídem.

Linet Sánchez: *Sin título #3*, 2015

una búsqueda personal sobre lo espacial y lo (a) temporal, casi desde el ascetismo. Es este un tipo de propuesta que pone a prueba nuestra relación con ciertos espacios anodinos, tanto reales como imaginarios, ya sea desde el distanciamiento o la tensión.

Y en ese interés por re-construir nuestra afinidad o extrañeza con los espacios heredados, la serie fotográfica *De construcciones y utopías* (2001) de Manuel Piña se erige experimento único contextual. No solo porque el fotógrafo toma como objeto de su lente la arquitectura (¿racional?) del Este de La Habana, concretamente la barriada de Alamar, con sus edificios modulares que semejan bloques abstractos, casi neoplasticistas por la economía de recursos decorativos y estructurales que lo conforman, sino por el proceso de obtención de las imágenes. En efecto, cada imagen pasó por diferentes estadios en el revelado, fijación y positivado / ampliación, variando el proceso de una a otra, por lo que el resultado es disímil en cuanto a tonalidades del papel e imagen final. De hecho, es precisamente intención del autor que estas «construcciones y utopías» fotografiadas, con el paso del tiempo y dada la exposición a diversas condiciones, vayan desapareciendo hasta dejar solo el papel y su color como referencia. Aquí, proceso químico y conceptualización se amalgaman indivisibles, y es la luz-imagen su expresión última.

Así cada artista, ya sea desde los materiales, objetos, soportes, espacios reales y/o recreados, pulcros o intervenidos, nos urgen a involucrarnos, a «elucubrar sobre el ser y el estar (…), los vacíos, las trazas»[4] que como entes sociales vamos dejando. Conectarnos con cada aproximación, cada hallazgo. En definitiva son los procesos, la colaboración, los conceptos e imaginarios personales los asideros para hacernos resonar, una y otra vez, a la hora de proyectar otros caminos de entendimiento.

4 Ídem.

MARITHELMA COSTA

Margarita Drago y su vida en dos batallas*

Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas, de Margarita Drago, es un libro imprescindible para comprender la fuerza del amor y la vida en las despiadadas cárceles de la dictadura argentina. Se inicia con tres epígrafes, uno de ellos demoledor debido a su trascendencia como realidad histórica: «Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a todos sus colaboradores, después... a sus simpatizantes, enseguida... a aquellos que permanecen indiferentes, y finalmente, mataremos a los tímidos» (General Ibérico Saint Jean, gobernador de la Provincia de Buenos Aires, mayo 1977).

Al igual que la conmovedora «Carta abierta a mi nieto» que en 1995 el poeta Juan Gelman le escribe al hijo de su hijo Marcelo, desaparecido por la dictadura (que resultó ser su nieta Macarena); en *Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas* se presentan la fuerza del

amor, el imperativo de vivir y la denuncia de la barbarie en un paisaje de aniquilación sistemática de parte del Estado. Y en este proceso tanto Gelman como Margarita Drago declaran una verdad humana trascendental que se cristaliza alrededor de un sentimiento transformador: el amor. Amor a los padres, hermanos, hijos... y en el caso de la exprisionera política Drago, amor a las imprescindibles compañeras y, sobre todo, a una especial, Mariana, cuyo cariño –definido por la autora como «redención y vida» (208)– le proporcionó el aliento para sobrevivir y seguir luchando.

Algunos de los textos de *Fragmentos de la memoria...* ya habían sido publicados en Nueva York acompañados del subtítulo *Recuerdos de una experiencia carcelaria (1975-1980).* En esta nueva entrega, donde se siguen recuperando recuerdos de esos cinco años pasados en las cárceles argentinas, la materia vivida se recontextualiza, se reordena y completa. Hay detalles impresionantes que no aparecieron en el libro anterior y resultan sumamente valiosos. Sin embargo, el núcleo fundamental de esta

* Margarita Drago: *Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas,* Buenos Aires, Editorial Dunken, 2022.

compilación radica en la incorporación de una experiencia que apenas se hallaba esbozada en la versión anterior y constituye su tema medular: la relación amorosa y homoerótica con Mariana, acto prohibido por la organización política a la que ambas pertenecían, por la sociedad argentina y latinoamericana, por sus instituciones de poder y, como bien ella explica, por el aparato legislador y represivo del Estado. Cito a Drago:

> El eje narrativo del libro invita al lector a una nueva lectura desde otro enfoque. En la versión original la voz narrativa se mueve por el impulso de narrar su historia, aportar al proceso de reescritura de la historia de la nación, además de rendir tributo a las mujeres con las que compartió la cárcel y los sueños. En esta edición revisada y aumentada, en la que el propósito de contribuir a la reescritura de la historia se sostiene y el homenaje a las mujeres permea en todas las páginas, lo medular es la relación amorosa. Dicha relación nace, se nutre y se fragua, clandestinamente, en el ambiente carcelario donde las protagonistas deben cuidarse de no ser blanco de la mirada punitiva de los captores y, también, de las otras prisioneras. La historia culmina con la confesión de una de las protagonistas –la autora– y el juicio partidario de las compañeras... [14].

Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas se articula en dos secciones. «Parte I. La primera batalla» se inicia con tres textos introductorios que exploraré en estas páginas, y contiene cuatro secciones («La Alcaidía de Rosario. De compartir el trabajo, el dolor y la risa, nació el amor», «Cárcel de villa Devoto. A través del ventanuco de la celda, la vida y el amor», «Homenajes. A ellxs, siempre en mí y conmigo», «A ellas, mis compañeras». La segunda parte, «La otra batalla una memoria que resiste el olvido», menos extensa que la primera, explora el tema de narrar como un acto de conciencia, describe el regreso a la Alcaidía de Rosario en el 2007, el enamoramiento de Mariana, la confesión y el juicio carcelario, y contiene noticias varias y un epílogo.

«La primera batalla» abre con «A pesar del miedo», un relato previo a la detención de la autora, donde en apenas sesenta y tres líneas se presenta la descripción más contundente del miedo que he leído en mi vida. A este impresionante texto le sigue una descripción de las actividades diarias de Drago y su familia para cerrar con «24 de octubre de 1975», donde narra el día de su captura. Si el texto sobre el miedo no llegó, como en mi caso, a suscitar un impacto sobre el lector; este relato magistral lo golpea contundentemente, pues recrea cómo la violencia sólida, irracional y despiadada se va enseñoreando de todos los aspectos de la narración. Con sutil maestría la autora inicia su texto con una escena de la cotidianidad (rutina que gracias al capítulo anterior podemos imaginar). Lentamente la violencia se va amplificando, apoderándose del espacio cotidiano en los planos visuales, sonoros, táctiles, con tal fuerza que deja a los miembros de la familia anonadados y al lector sin respiración.

En la sección siguiente, «La Alcaidía de Mujeres de Rosario. De compartir el trabajo, el dolor y la risa, nació el amor», se agrupan estampas que describen la vida en el sótano de esa cárcel semiclandestina de la ciudad de Rosario donde, en un clima de horror y en convivencia cotidiana con la muerte, se gesta el amor por la compañera

Mariana. «La cárcel de Villa Devoto. A través del ventanuco de mi celda, la vida y el amor» reúne relatos que describen la experiencia en esta segunda prisión –ya en Buenos Aires–, donde ambas, Margarita y Mariana, alojadas en diferentes pisos, se comunican por señas a través del ventanuco de la celda. Después de una serie de homenajes a compañeras y compañeros, se inicia la parte final del libro «La otra batalla. Una memoria que resiste el olvido», donde Drago narra abiertamente la historia de amor lésbico que nació en la cárcel y las guerras internas vividas en la prisión y fuera de ella (con la carga de culpas, miedo y autocondena). Según confiesa, la redacción de esta sección constituyó el proceso más intenso, doloroso y prolongado de todo el libro. Por varios años tuve el honor de ser testigo de algunas de estas disputas internas que vivió la autora hasta que la historia pudo cobrar vida en *Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas,* el único espacio o, como ella lo escribe, «la única casa capaz de contenerla» (15).

Con fina visión, la poeta cubana Minerva Salado abre su magnífica introducción con la descripción de esta doble batalla:

> Claro que fueron dos batallas. Y lo peor es que la que deja huella más profunda se libra frente a los tuyos, aquellos que elegiste, a quienes te entregaste con la quimera de obtener una mejor vida para todos. // De pronto, no aceptan esa parte de ti que integra tu identidad como persona, y el castigo que recibes es semejante a los golpes y las ofensas que provienen de las celadoras y los militares de la cárcel, adonde te han condenado por tus ideas. Los tuyos no te golpean físicamente, pero te juzgan y excluyen, te hacen sentir que no mereces marchar junto al grupo. Establecen una humillante línea divisoria entre ellos, los castos, y tú, la impura. // La huella de los golpes del enemigo se graba, pero cicatriza; al paso del tiempo se conserva la marca como una suerte de condecoración por el maltrato vencido. El signo del abandono amigo cuesta sanarlo. Se trata de un tatuaje que permanece en tu memoria como la pérdida … [17].

Más adelante, Salado puntualiza las vivencias de Margarita Drago:

> La versión actual (de *Fragmentos*)… profundiza, diría yo, en la historia desde lo íntimo-personal a lo colectivo-social; trayecto que se abre desde la litera común a la celda compartida y avanza hacia el ámbito de la cárcel y aun fuera de ella. El espacio exterior carente de libertad no es más que otra prisión donde los ciudadanos deambulan en pos de la sobrevivencia. // Adentro, dos mujeres viven la culpa de su encuentro. Mariana más audaz; Margarita, más tímida. La felicidad es intermitente y efímera, defendida de la vigilancia prohibitiva de las celadoras y con el disimulo apenas logrado ante sus propias compañeras. Pero se vive con entrega y es tan intensa que se instala en la memoria como un recuerdo indeleble [18].

Los fragmentos de memoria que se van desglosando en el libro; fascinante es el caso de «Cosas de la memoria» donde, muchos años después, la compañera Amanda le recuerda a Margarita algo que ella había borrado: *¿Te acordás cuando nos tapiaron? ¿Que no te acordás cuando nos tapiaron? Si eras de las*

que estaban junto a la reja gritando, ¡Celadora, no nos quiten el aire! (69). La memoria personal había clausurado la experiencia de la crueldad, el horror vivido y, ya en libertad, su amiga la ayuda a recuperarla.

Me detengo en el respeto con el que recibieron a Drago –en octubre de 1975 y en la Alcaidía de Rosario– las contraventoras (mujeres acusadas de robos, asaltos y asesinatos) y las trabajadoras sexuales que recogían en la calle cuando la policía hacía redadas nocturnas en la ciudad.

> Allí pasaban uno o dos días junto a nosotras hasta que las llamaban a declarar ante el juez y las liberaban. Aquellas mujeres andaban con sus colchones a cuesta, los que les entregaban en la jefatura para dormir en cualquier comisaría o centro de detención donde las sorprendiera la noche. Vestían ropas mínimas y extravagantes [...] Hablaban a los gritos, insultaban a las carceleras y a los policías [...] Yo no salía del asombro. Me sorprendía la manera en que burlaban la ley [...] Desde la marginalidad gritaban lo que querían, seguras de que nada iba a cambiar [44].

Para contrarrestar el tsunami de muerte que arrastró a Margarita desde su arresto, se alza la fuerza que tuvo el amor de Mariana:

> Quería que esa pesadilla se acabara de una vez y para siempre. Ella, con la serenidad que da la convicción en los ideales, me abrazó y sin titubear me dijo: *Tenemos que seguir peleando por la vida, por la nuestra y la de todxs.* Ese fue un instante clave. Sus palabras fueron calando hondo en mi conciencia. Lentamente, la cárcel dejó de ser paréntesis y se transformó en espacio y tiempo de resistencia, de lucha por la vida, la mía, la de todxs, tal como me lo probaba Mariana con su palabra y su ejemplo. El amor, su amor, fue la razón del milagro [56].

Pero ese amor poderoso y emancipador era un amor prohibido, censurado por la sociedad, clandestino ante el grupo, un tabú doble que doblaba la vigilancia tal como Claudio Rodríguez describe en uno de sus versos de «Cáscaras». Sin embargo, no se trataba de doble vigilancia, sino triple, cuádruple, iba por dentro y también por fuera, y se extendió durante décadas. Solo en las páginas finales la autora logra deshacer ese nudo gordiano para ofrecérselo a sus lectores:

> Y aunque dudosa, me adapté a la norma que impone la heterosexualidad por mucho tiempo. Recién cuando decidí romper con ese esquema impuesto, seguí los dictados de mi cuerpo y me involucré en una relación de pareja con una mujer, reviví la batalla. Tuve que confrontarme a mí misma, esta vez, con otra conciencia, armada con las herramientas que me proveyó la experiencia de vivir en la frontera, junto a otrxs, en particular, mujeres que, con y por sus prácticas militantes y personales, me aportaron en la comprensión y resolución de mi batalla... [224].

Retomo de nuevo las palabras de Minerva Salado que describen el proceso de *Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas:* «Para la autora de este libro nunca hubo intención de olvido. Y [...] hoy no siente vergüenza, ni culpa,

ni miedo. En el proceso obtuvo la libertad que requería contar su historia. Porque, entre otras cosas, la cualidad de ser libre rechaza ese sesgo perverso que corroe la condición humana y se llama simulación».

Según Umberto Eco, cada lector o lectora trae al libro sus vivencias, su enciclopedia personal, y a través de ellas lo va desentrañando. En mi caso quiero señalar dos elementos que me conmovieron: la Navidad y la figura del padre.

Resulta que en la primera prisión en la ciudad de Rosario, en su Alcaidía, se pasaban leyendo los únicos textos que tenían escondidos: *La madre* de Gorki y los versos de uno de los poetas argentinos más importantes del siglo xx, Juan L. Ortiz. Y resulta que el padre es el que paulatinamente va cobrando cuerpo y solidez a lo largo del relato. Aparece por primera vez en «A pesar del miedo»:

> A las seis de la mañana llegaba mi padre. Entraba a la casa muy despacio y se quedaba en la cocina mientras preparaba el mate y escuchaba las noticias. A la media hora se aparecía en la habitación y nos despertaba con un beso y un mate amargo caliente. Por lo general traía la pava al cuarto, se sentaba en el borde de la cama y mientras nos cebaba mate nos daba las noticias. Aquel gesto cotidiano de mi padre, su presencia y el anuncio del día renovaban mis fuerzas [26].

En el tercer texto de la colección, «24 de octubre de 1975», día del arresto, tras una descripción de sus reacciones nerviosas «cuando un tropel de hombres invadió la casa. *¿Vos sos Margarita Drago? ¡A vos te estamos buscando, guerrillera hija de puta!*» (37), su presencia solidaria se focaliza en sus manos: «Papá caminaba nervioso por la casa. En un momento me tomó del brazo, y con voz temblorosa me dijo: *¡Valor, hija, yo sé que vos sos muy fuerte! Bajito, decime qué tengo que hacer*» (37-38).

Hacia el final de «24 de octubre...», el padre vuelve a aparecer, esta vez fragmentado: «Al cabo de un rato, entre los gruesos barrotes de hierro vi algo que me hizo estremecer. Me paré, me trepé al banco y me aferré a las rejas. Creí que estaba soñando y abrí los ojos más grandes. La ventanita me devolvía la imagen de mi padre. Le reconocí las piernas y su andar cansado» (39).

En el relato dedicado a «La primera navidad» (1975) presenciamos, y valga el oxímoron, su ausencia:

> En los días previos a las celebraciones navideñas suspendieron las visitas con la excusa de que habíamos cantado canciones subversivas. Nuestrxs familiares volvieron a casa con su carga de paquetes más la angustia de no haber podido abrazarnos en esos días festivos. Sentí no poder abrazar a mi padre, quien seguro esperaba ansioso nuestro encuentro para estrecharme con fuerza entre sus brazos con la intención de rescatarme de ese infierno [53].

La fiesta rezuma crueldad. A pesar de la tristeza de no poder ver a los familiares: «Dieron las doce de la noche y todas nos confundimos en un abrazo. [...] De pronto empezó a sonar una música a todo volumen. Era señal de que estaban torturando». Cuando treinta y un años más tarde visite ese lugar del espanto le llegarán a la memoria «los gritos de lxs torturadxs, la música

estridente, las carcajadas de los guardias borrachos y nuestros gritos desafiantes: *¡Asesinos! ¡Asesinos!,* acusándolos desde las profundidades del sótano» (70). Pero a ese regreso a la cárcel llegaremos más tarde.

A las torturas no solo se dedicaban los especialistas sino también los sacerdotes y enfermeros. Un accidente en el que a la autora se le quema la pierna con agua hirviendo se convierte, para el plantel carcelario, en una oportunidad para ejercer los tormentos:

> Tendida sobre la camilla espero. Los enfermeros hablan mientras preparan los instrumentos. Se acercan y se colocan uno a cada lado. Yo me aferro a los bordes de hierro de la camilla. A esta altura la pierna es una inmensa ampolla que se extiende desde la punta del pie hasta la rodilla. En un movimiento rápido, sin dirigirme la mirada ni la palabra, uno de los enfermeros empieza a raspar la ampolla con una espátula de metal, y sin titubeos, pasa y repasa el instrumento, una y otra vez y cada vez con más fuerza. Quiero gritar y me muerdo los labios para que no me salgan los quejidos, contraigo los músculos del estómago y contengo la respiración. Un sudor frío me baña el cuerpo y se me llenan los ojos de lágrimas. Con las manos húmedas me aferro aún más a los hierros de la camilla y las uñas se me incrustan en las palmas. *La desgraciada no dice una palabra*, comenta el hombre, mientras continúa la operación y la charla que mantiene con el otro. Al cabo de un rato, y después que termina de desollarme, dice: *Tu turno.* Entonces, el otro echa un líquido desinfectante sobre la carne viva y en unas cuantas pinceladas cubre toda la pierna. Acabada la operación me obligan a pararme y me dejan en manos de la celadora. La mujer me toma del brazo y me conduce por los largos pasillos hasta la celda. Cuando la guardiana abre la puerta de la 56, se me aflojan los músculos del estómago y los nudos de la garganta y me echo a llorar en los brazos de Esther y María [98].

Por otra parte en la cárcel de Villa Devoto aparece Mario Hugo Bellavigna, sacerdote católico que torturó sicológicamente a las presas políticas y, amparado en el sacramento de confesión, instaba a la delación (95). Algunas de sus víctimas lo recuerdan con frases como «Primero soy penitenciario, segundo capellán, tercero sacerdote» («Escrache a Mario Hugo Bellavigna»).[1]

Quiero contraponer ese paisaje humano del Mal (con enfermeros y curas torturadores, celadoras sádicas y torturadores especializados); esos espacios de la perversidad (los largos corredores, cerrojos, puertas, barrotes, el cristal que separa a las prisioneras de sus familiares, el tubo por el que deben hablar); ese tiempo indefinido en ese paisaje de la desolación, con el océano de amor de las compañeras, su forma de organizar los días (tanto en los trece calabozos de castigo en solitaria donde Drago estuvo a lo largo de cuatro años, como en las celdas compartidas), en los profundos abrazos solidarios, las conversaciones interminables, las canciones, las lecturas, las actividades de estudio, las esculturas talladas en hueso, los bordados con hilo de toallas para ofrecerse como regalos en días especiales... Y en el centro de todo esto, Mariana, a quien, ya en libertad, la autora

1 En *Sur capitalino,* 28 de noviembre de 2004.

busca durante décadas, proceso que describirá en la segunda parte del libro.

Pero volvamos a la figura del padre. Tras el traslado en noviembre de 1976 de unas treinta prisioneras de la cárcel semiclandestina de Rosario a la oficial de Villa Devoto en Buenos Aires, se les permite recibir visitas de sus familiares. Villa Devoto era la cárcel más segura de Sudamérica. «La nueva orden era concentrar a todas las prisioneras políticas reconocidas por la Junta Militar en una cárcel modelo que pudieran mostrar a los organismos internacionales y cubrir, detrás de esa vidriera, los cientos de centros clandestinos de tortura y exterminio» (74). Para la Navidad de 1976 se les permite ver a sus familiares. Pero debido a la enfermedad de su madre, solo llegan el padre y el hermano: «Los ojitos de papá chispeaban de alegría y los de mi hermano se llenaron de lágrimas. *¡Qué linda estás, Margarita, con el cabello largo!*, dijo mi hermano. [...] *¿Cómo estás, hija? ¿Cómo las tratan? ¿Les dan de comer? ¿Pasaste frío en el invierno? [...]. Hija, me siento orgulloso de vos. Camino por las calles con la frente alta y se me llena la boca cuando te nombro*» (77).

Amor, preocupación, orgullo sentía el padre. En «Historia de unas sandalias», el delicado capítulo que aún acontece en Rosario y Margarita le dedica, la autora describe cómo él le arregla con esmero las sandalias de plataforma y tiritas negras con las que entró y salió de la cárcel. «Como para entonces recibíamos visitas le pedí a papá que las mandara a arreglar y me las trajera nuevamente. Muy diligente, mi padre pegó las tiras con cemento y las cosió con un hilo grueso y encerado para reforzarlas. A la semana siguiente se apareció con una bolsa en la que me traía ropa, alimentos, cigarrillos y las sandalias, lustrosas y arregladas» (101).

Resulta imprescindible mencionar la carta manuscrita que él le escribió, y que la hija pudo leer años después (en la cárcel se la habrían incautado). Se incluye en el libro:

> Mi padre me escribió una carta que nunca me mandó a la cárcel. No pudo enviarla porque como era habitual, tuvo que ocuparse de lxs enfermxs. Y seguramente no se acordó de mandarla después que mi madre saliera de la clínica de enfermxs mentales, y mi hermano, del hospital donde estaba internado por un ataque de asma. La había escrito con demasiado esmero porque le costaba trabajo hacerlo; la emoción no lo dejaba coordinar ideas, decía. Escogió las hojas de un cuaderno mío, de escuela secundaria, y las del cuaderno de una alumna de séptimo grado para que en las noches me acompañaran su recuerdo y mis memorias...

Y me toca pasar a la segunda parte del volumen «La otra batalla. Una memoria que resiste el olvido» donde, en ocho capítulos de diferente extensión, desarrolla el tema medular de estos «fragmentos de la memoria»: su amor por una mujer. Se inicia con una afirmación:

> Escribo por un deber de conciencia, y no solo para expulsar lo que en un tiempo provocó asfixia, sino porque considero que es narrativa urgente, que cuestiona y desestabiliza el pensamiento patriarcal que hemos asumido, aceptado e internalizado como verdad incuestionable. Escribo desde la madurez y provista de ricos aprendizajes y valiosas experiencias de vida, lejos de mi país. Narro mi historia, la que involucra a las mujeres con las que compartí la prisión y a las que me une

la misma lucha. Se trata de una historia en la que tuve un rol activo, de la que no reniego, sino valoro y rescato, a pesar de las muchas concepciones erróneas, algunas aberrantes en nuestro tiempo, y las que yo compartía como integrante de la Colectiva de las Presas Políticas Argentinas y de la generación a la que pertenezco [170].

En el capítulo siguiente «6 de agosto de 2007. Regreso a la Alcaidía de Rosario», describe la vuelta con su sobrina Mari y su esposo Germán a ese lugar de horror, donde halló el amor por primera vez. Llegar no fue fácil. Era invierno, y mientras iban de camino: «Me preguntaba, para qué regresar, si podía gritar en cualquier parte que no fuera esa cárcel, de todas maneras, quién se iba a enterar y, además, qué importancia tenía el que alguien se enterara, si lo que valía era saberme viva y entera» (175).

Podía gritar en cualquier parte, pero debía hacerlo en aquel punto de la ciudad de Rosario, en aquel sótano de la Alcaidía de Rosario. El resumen de las sensaciones, recuerdos, sentimientos que surgen durante el recorrido es imposible de sintetizar. Al principio la acompaña Germán, pero repentinamente un hilo de luz irrumpe en el sótano:

> [...] me encontré sola en el pabellón. Mis familiares habían salido. Comprendí que querían dejarme sola para que hiciera mi acto de exorcismo. Me quedé muda y sin saber qué hacer. No grité como había planeado. No sentí la necesidad. De pronto, me arrebata una fuerza oculta y muy extraña y empiezo a zapatear, a brincar, a sacudir las piernas, los brazos, las manos, la cabeza, el tronco y el abdomen. Necesito sacarme la cárcel de la piel, del cuerpo entero. Doy vueltas, me contorneo, levanto y agito los brazos, giro, giro y giro hasta quedar extenuada. No sé cuánto tiempo estoy entregada al ritual. Sigo los dictados de mi cuerpo, hasta que la misma fuerza extraña y oculta que me invadió entera cesó y me dejó libre para que abandonara ese infierno. En medio de esa oscuridad, una fisura por la que se coló el hilo de luz que propició el despojo. Di una última mirada a todo el espacio y salí. *¡Lugar maldito!,* dije, mientras atravesaba la reja. Cuando me di vuelta para ver lo que dejaba atrás, una voz me resonó desde muy adentro: *En este lugar maldito amé, amé intensamente y por primera vez a una mujer* [180].

Este capítulo se engarza orgánicamente con el siguiente titulado «En ese infierno amé por primera vez», donde reflexiona sobre ese enamoramiento:

> Lo cierto es que no sé cómo me enamoré en la cárcel si nunca me había sentido atraída por una mujer, ni me había detenido a mirar un cuerpo femenino con deseos de poseerlo o, al menos, nunca fui consciente de ello. No puedo atribuirlo al encierro, al aislamiento y a las totales privaciones a las que nos condenaron, como se suele argumentar cuando se analizan las relaciones lésbicas en las prisiones. No, porque mi relación con Mariana comenzó en el sótano de la Alcaidía, cuando apenas llevaba unos meses de detenida y no había aún experimentado años de carencias afectivas. Además, de acuerdo con la premisa del vacío afectivo, la mayoría de las mujeres

hubiesen mantenido relaciones íntimas entre ellas. Y no fue así [182].

Rememora más adelante los primeros encuentros:

> En la cárcel, como cuando estaba en libertad, yo le temía a la noche. La asociaba con el espanto, con el zarpazo sorpresivo del enemigo. De noche secuestraban y operaban los «grupos de tarea» o las bandas asesinas. De noche, en las cárceles solían sacar prisionerxs para interrogarlxs y torturarlxs, o hacían traslados a centros clandestinos, o simulacros de traslados en los que fusilaban a las víctimas indefensas bajo la vil excusa de intentos de fuga. Cuando llegaban las sombras de la noche, a mí me atrapaba el pánico. Como Mariana y yo dormíamos en la misma cama litera, la que compartíamos con otras dos, tres y hasta cinco mujeres, yo le apretaba la mano para espantar el pánico y encontrar refugio en la suya. Y así me dormía, a su amparo, como cuando me dormía abrazada al vientre de mi madre en las horas en que me invadía el miedo. Y me pregunto, *¿en qué momento se destrenzaron las manos y comenzaron a deslizarse, tímidas, para acariciar el vientre? ¿En qué momento se buscaron las bocas y en un silencio de besos ahogaron gritos, llantos y alaridos?* [185].

Describe asimismo la cruel vigilancia a la que ambas se vieron sometidas no solo por las celadoras, que era normal, sino por las propias compañeras, lo que duele sobremanera en la lectura del texto. Es parte de la segunda batalla a la que alude el título del libro. También incluye como confesó ante sus compañeras su amor clandestino, qué reacciones suscitó y cómo perdió todo contacto con Mariana. En las últimas páginas vemos la vida en la cárcel a partir del golpe de Estado de 1976.

> Para nosotrxs habían elaborado un programa científicamente calculado. Se trataba de un plan fascista diseñado y compartido por las dictaduras sudamericanas de Chile, Uruguay y Paraguay. El plan consistía en destruirnos, física, emocional y sicológicamente, en minar nuestra moral día a día hasta aniquilarnos. No todos los miembros del aparato represivo coincidían con esta propuesta. Los sectores más sanguinarios maquinaban otros proyectos. Así, el director de la cárcel de Villa Devoto, Juan Carlos Ruiz, abiertamente lo anunciaba*: Si fuera por mí las mataría a todas, pero tengo orden de los militares de aniquilarlas sicológicamente.* De esta manera nos exhibían, como en vidriera, ante los organismos nacionales, internacionales y el mundo. Éramos las piezas de exposición de un país cuyos gobernantes se jactaban de ser «derechos y humanos». Éramos el botón de muestra tras el que pretendían negar la existencia de los centros de la muerte, donde exterminaron a lxs más valiosxs hijxs de nuestro suelo [191-192].

Así, antes de concluir, quiero tocar dos temas de corte estilístico y morfológico que distinguen *Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas*: el parco y magistral uso de Drago de la adjetivación al describir situaciones donde esta podría dilatarse en un escritor o escritora,

menos prolijo. Y claro está la elección a nivel morfológico y gráfico del lenguaje inclusivo, la sustitución de los plurales en masculino (para incluir femeninos y masculinos) por esas equis que fluyen, casi ni sorprenden, pues son parte de la esencia de *Fragmentos de la memoria,* la afirmación de una mujer latinoamericana de la fuerza del amor y el compromiso solidario y su rebelión contra unas estructuras mentales fijas que desde el lenguaje también construyen nuestra visión del mundo. Retomo las palabras de la autora: «Escribo por un deber de conciencia, y no solo para expulsar lo que en un tiempo provocó asfixia, sino porque considero que es narrativa urgente, que cuestiona y desestabiliza el pensamiento patriarcal que hemos asumido, aceptado e internalizado como verdad incuestionable» (170).

Y para cerrar este comentario de la magnífica obra de Margarita Drago, *Fragmentos de la memoria. Mi vida en dos batallas,* le paso la palabra al poeta turco Nazim Hikmet, nacido en 1902 en Salónica (hoy, parte de Grecia), de quien transcribo un fragmento del poema «No es chacota la vida»:

No es chacota la vida.
La tomarás en serio,
Como lo hace la ardilla, por ejemplo.
Sin esperar ayuda ni de aquí ni de allá.
Tu más serio quehacer será vivir.
No es chacota la vida.
La tomarás en serio,
Pero en serio a tal punto
que, puesto contra un muro, por ejemplo,
con las manos atadas,
o en un laboratorio,
de guardapolvo blanco y con grandes anteojos,
tú morirás porque vivan los hombres,
aun aquellos hombres
cuyo rostro ni siquiera conoces.
Y morirás sabiendo, ya sin ninguna duda,
que nada es más hermoso, más cierto
que la vida[2]

2 En *Últimos poemas 1959-1960-1961,* Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2000.

CARIDAD TAMAYO FERNÁNDEZ

Lincoln Silva no es un nombre del pasado*

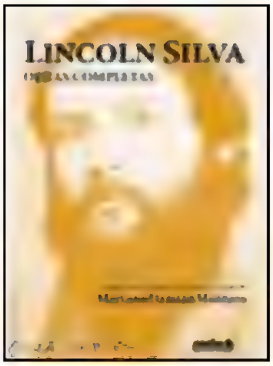
La edición por vez primera en Paraguay de la obra publicada por el narrador, poeta y periodista Lincoln Silva (1945-2016) ha recolocado a este autor en el panorama literario contemporáneo y ha propiciado el balance de lo sucedido en las letras paraguayas a partir de la segunda mitad del pasado siglo.

El retorno de Silva por medio de sus *Obras completas (OC)* ha hecho que se revisen viejas páginas y se vuelquen las miradas sobre él en busca de publicaciones y textos críticos que confirmen lo aseverado en una entrevista por el profesor e historiador argentino Mariano Damián Montero, quien realizó la compilación y el estudio preliminar del volumen:

> En la actualidad prácticamente nadie lo conoce, pero entre 1970 y 1985 Lincoln Silva era considerado el sucesor de Augusto Roa Bastos y de Gabriel Casaccia, los dos más grandes escritores del Paraguay. En artículos periodísticos y académicos de esa época marcaban a estos tres autores como el tridente de la literatura paraguaya. Y no es una exageración».[1]

* *Lincoln Silva: Obras completas*, comp. y estudio preliminar a cargo de Mariano Damián Montero, Asunción, Editorial Arandurã, 2021.

1 Luciano Sáliche: «El regreso de Lincoln Silva, el gran enigma de la literatura paraguaya», disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2021/02/28/el-gran-regreso-de-lincoln-silva-el-gran-enigma-de-la-literatura-paraguaya>.



El vínculo mantenido entre la Casa de las Américas y Lincoln Silva, cuya muerte fue totalmente ignorada en su propio país, fue mucho más intenso de lo que pueda suponerse. El diálogo sostenido por medio de la correspondencia intercambiada entre Silva y varios integrantes de la Casa (entre 1974 y 2000) da pistas no solo de los rumbos que tomaba su literatura sino también el propio autor, antes y después de ser invitado a visitar Cuba para integrar el jurado del Premio Literario Casa de las Américas, experiencia que lo enlazó definitivamente a la Isla. Incluso, las páginas de la revista institucional preservan algunas muestras de sus creaciones que, curiosamente, no aparecen entre los «Textos dispersos» de sus *OC*.

Sin lugar a dudas, la edición paraguaya de las *OC* de Silva –al menos de casi toda la narrativa, la poesía y de unos pocos textos de carácter periodístico publicados fuera de su país– cincuenta y un años después de la aparición en Argentina de su primera novela (y cuarenta y seis de la segunda) es un suceso trascendental y un acto de resarcimiento para un autor que no había gozado del reconocimiento de los lectores nacionales. Sin embargo, sí había sido apreciado por una influyente zona de la crítica latinoamericana de su momento –entre la que se contaban algunos críticos paraguayos–, en especial escritores y críticos afines a sus intereses literarios y políticos como David Viñas, Ricardo Piglia, Jorge Ruffinelli o Eduardo Galeano, por mencionar unos pocos. Ello le valió la publicación de sus dos novelas: *Rebelión después*

(Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970) y *General General* (Crisis Libros, Buenos Aires, 1975); el apoyo para que pudiera exiliarse a fines de 1969 y los contactos para que pudiese colaborar en revistas literarias de renombre en Argentina, Uruguay, México y Cuba, entre otros buenos oficios. Un momento significativo en su biografía lo constituyó la recomendación de Galeano para que fuera invitado a participar en el Premio Casa de las Américas, lo cual se materializó en 1976, cuando Lincoln Silva viajó a Cuba e integró el jurado de novela junto a Domingo Miliani (Venezuela), Juan Carlos Onetti (Uruguay) y Lisandro Otero (Cuba), y otorgaron el galardón al primer escritor chicano en la historia del Premio Casa: Rolando Hinojosa, con su libro *Klail City y sus alrededores*, lo cual fue un reconocimiento sin precedentes al «surgimiento de una literatura latinoamericana singular», como expresaron en la fundamentación del premio.

De buena parte de todo ello da cuenta en su estudio preliminar Mariano Montero al hacer acercamientos por etapas a la vida y la obra del autor, los que resultan de gran utilidad, en especial por el abordaje que hace desde su pericia como historiador. De esta manera se conocen detalles significativos de la trayectoria del autor paraguayo en permanente diálogo con el panorama histórico nacional y regional, teniendo en cuenta la geografía por la cual Silva se movió, dado su compromiso político abiertamente opuesto al régimen dictatorial de Stroessner y el exilio al que se vio forzado cuando ya no pudo escribir sobre los temas que prefería o se le hacía imposible expresar la verdadera situación sociopolítica de su país. Primero viajó hacia Argentina (1969-1977), luego hacia Países Bajos (1977-2005), y retornó a Asunción en 2005, donde vivió la etapa final de su vida en una absoluta grisura.

En su recorrido biobibliográfico Montero logra resumir las diferentes facetas del pensamiento intelectual y político de Silva, sus conflictos generacionales, sus contradicciones y sus rarezas. Igualmente pueden delinearse desde muy temprano las inquietudes tematizadas en la obra literaria, periodística y académica que escribió –recordemos su «Grammaticaal overzicht van het Guarani» («Descripción gramatical del Guaraní»), en coautoría con el lingüista Willem Adelaar, publicada en 1986 por la revista *Wampum*, de la Universidad de Leiden, donde ambos trabajaban–, que aunque no fue muy prolífica, sí tuvo una distinción particular, logró impactar a sus contemporáneos y avivar el interés sobre Paraguay desde dondequiera que la publicara. Descuellan en esas páginas su preocupación ante la situación nacional generada por la dictadura stroessnerista (la persecución y el encarcelamiento, la tortura, los asesinatos y desapariciones, la violación de derechos, la imposición de una prensa al servicio de la dictadura, entre otros asuntos), el papel del intelectual revolucionario, el problema de la tierra en Paraguay y la difusión del guaraní, idioma nacional junto al español.

En este sentido, a pesar de que el compilador de las *OC* establece un orden cronológico determinado por las fechas de publicación de los textos, de modo que inician esta recopilación las dos novelas publicadas por Silva en Argentina (*Rebelión después* y *General General*), sería recomendable comenzar la lectura del volumen por el segundo acápite «Textos militantes (Urgentes)», donde se nos presenta, por un lado, un rápido balance de la «Situación actual de la prensa en el Paraguay», y por el otro, «Ni para caerse muerto (Una reseña

de la lucha por la tierra en el Paraguay)». Ambos trabajos hacen un excelente sumario de los problemas que sirvieron de sustento a su obra, brindan más de un dato que clarifica las claves de sus enfebrecidas alegorías o remiten directamente a pasajes incluidos en sus textos.

Como periodista, Silva conocía las interioridades de los diferentes medios y desde muy joven vivió variadas experiencias por su trabajo en la redacción del semanario *Comunidad* o desde el suplemento cultural del diario *ABC Color*, ambos en Asunción. En ellos podía abordarse cualquier asunto excepto la situación interna de Paraguay o las dictaduras y la represión en Latinoamérica, temas que empezaron a obsesionarlo desde la década del sesenta. Por otra parte, leía incansablemente sobre el problema agrario en el país, quizá marcado por el espíritu de su tío Arturo López Areco, líder campesino y comandante guerrillero conocido como Agapito Valiente, tras cuyos pasos andaba Mariano Montero cuando supo de la obra de Silva por un pariente cercano,[2] mientras hacía entrevistas para un proyecto audiovisual en 2015, según cuenta en la introducción de las *OC*:

> En ese momento, uno de los tantos sobrinos me comentó, casi como al pasar, que uno de sus primos era escritor y que en los setenta había publicado unas novelas que trataban el «tema de la dictadura y de la tortura». [...] [A] mi vuelta a la Argentina conseguí ambas novelas en sitios de reventa de libros usados antiguos, y literalmente las «liquidé» en un día cada una.

Lo cierto es que esas dos novelas «revolucionarias para la época» –según ha afirmado Mempo Giardinelli en un apunte de su blog personal– tomaron como referentes estos y otros temas y «deslumbraron a la crítica de todo el continente».[3] Ambas piezas, junto al largo poema en guaraní «Mbói Jaguáicha iñakãvã» («La culebra con cabeza de perro») y sus textos periodísticos –a los cuales me referiré más adelante– son las de mayor atractivo dentro del volumen, no solo por la novedad que introducen en el panorama editorial paraguayo, sino también por su peso específico dentro del corpus literario del autor.

Entre ambas resulta atractivo el alto contraste de sus concepciones narrativas y el evidente propósito de denuncia, entre otros elementos en común. *Rebelión después* está contada en primera persona, en un tono grave y a veces solemne o sombrío, alterado en algunos breves pasajes por la curiosa recreación del habla popular que acentúan la introversión reflexiva del narrador. Novela del antihéroe, del culpable por equívoco; su protagonista, Lázaro López, es detenido y torturado en busca de información sin que aparentemente hubiese tenido ningún vínculo con la oposición política, ni la lucha clandestina. La trama se estructura en bloques narrativos donde se alternan presente y pasado en busca de reconstruir su historia sin que importe la linealidad temporal. «El renombrado editor Jorge Álvarez se decidió a publicar su primera novela, *Rebelión después*, impactado porque abordaba el tema de la tortura y la dictadura en

2 Antes de *Lincoln Silva. Obras completas*, Mariano Damián Montero publicó: «Agapito Valiente». Stroessner *kyhyjeha. Reconstruyendo la vida de Arturo López Areco. El Partido Comunista Paraguayo y la Columna Mariscal López*, Asunción, Editorial Arandurã, 2019.

3 Mempo Giardinelli: Apuntes de la Errancia / 37: «Lincoln Silva, el gran escritor latinoamericano secreto», *Cosario de Mempo*, blog personal de Mempo Giardinelli, sábado, 9 de enero de 2021, disponible en <http://cosario-de-mempo.blogspot.com>.

Paraguay como nunca nadie antes lo había trabajado, combinándolo con el realismo mágico latinoamericano entonces en boga», recuerda Giardinelli en su citada bitácora.

General General, sin embargo, es una novela lúdica, narrada en tercera persona, cuya acentuada atmósfera mágica, en tono de absoluto desenfado y con un humor en alto grado corrosivo, se aprecia desde la primera página. Su protagonista, un revolucionario loco, Benedicto Sanabria; personaje desconcertante, excesivo en muchos aspectos, que tras múltiples ocupaciones se entrega a la tarea de construir un Arca contra el Diluvio, lo cual no es bien interpretado por las fuerzas de poder. Su convivencia con los indios pocovíes de Yaguarón justifica el uso abundante de la lengua guaraní en el relato, recurso que había sido puntualmente utilizado en la novela anterior. Su autor repite, eso sí, la estructuración en bloques narrativos (esta vez numerados) que le permite introducir algunos *flashbacks* cuando es necesario, además de otros elementos vinculantes como las referencias directas a los presos políticos paraguayos, los calabozos subterráneos y el terrible final de ambos protagonistas a manos de sus verdugos.

El crítico paraguayo Hugo Rodríguez-Alcalá propuso en 1978 una interesante lectura de la novela cuya interpretación queda encapsulada en el siguiente párrafo:

> ¿Qué propósito mueve la pluma de Lincoln Silva en *General General*? Sin duda el libro es una sátira bufonesca contra el gobierno paraguayo, contra los políticos, contra los militares y contra los Estados Unidos, país que en sus dos novelas es blanco de múltiples ataques. Sin embargo, la verdadera sátira no va dirigida contra el gobierno, ni contra los militares ni contra los políticos ni contra los Estados Unidos. Va, sí, contra los revolucionarios paraguayos de muchos años a esta fecha. ¿Cómo se entiende esto en un escritor militante como Lincoln Silva? La respuesta es bien sencilla: Lincoln Silva satiriza en Benedicto Sanabria el tipo de revolucionario que solo tiene una vaga idea de cómo hacer una revolución; del revolucionario que no conoce a fondo todos los problemas del Paraguay y que, además, carece de los medios y recursos suficientes.[4]

Esa lectura se reafirma si tomamos en consideración las discusiones que se movían por esos años acerca de la posición del intelectual ante su realidad y, en concreto, la del intelectual revolucionario frente a la disyuntiva de optar por la pluma o la lucha armada; además de la participación del propio Silva en el Seminario Latinoamericano El Escritor y el Cambio Social, celebrado en Costa Rica en 1972, donde se concluyó que «la Palabra es Acción» y que la tarea del escritor era la de apoyar la lucha generando conciencia por medio de sus creaciones –según apunta Montero en su estudio introductorio. Habría que recordar también que unos años antes, en 1966, Haydee Santamaría, desde la presidencia de la Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (influencia nada desdeñable para la época, dada la nómina de escritores presentes en el encuentro de Costa Rica, y que aparecen listados por Montero en su estudio) se refería a

4 «Sobre la ficción humorística de Lincoln Silva», en *La incógnita del Paraguay y otros ensayos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-incognita-del-paraguay-y-otros-ensayos--0/html>.

las poderosas y variadas formas de lucha de los escritores, idea que reiteró en múltiples ocasiones. En 1967 decía a los intelectuales invitados al Premio Casa:

> Hay muchas formas de luchar y los que escriben tienen muchas formas de hacerlo, una de ellas es la unión de los escritores, los poetas, los críticos y los ensayistas, todos los que pertenezcan al arte, a la cultura: unirse y definirse. Cuando digo definirse no digo definirse con un rifle o no definirse por un rifle. Digo definirse por los que están al lado de los pueblos o por los que están contra los pueblos. Pero definirse muy claramente, porque hay una realidad: existen confusiones, y los enemigos de los pueblos pretenden servirse de nombres que son amigos de los pueblos y por eso ustedes tienen una responsabilidad tan grande o mayor que el que lucha con el rifle, una responsabilidad tan grande o mayor que la del obrero y una responsabilidad mayor que la del campesino, porque ustedes saben leer y escribir, ustedes saben de la miseria y ustedes saben de la riqueza.[5]

Lincoln Silva desde muy temprano ejerció una crítica literaria y periodística comprometida con la realidad social y política de su pueblo, y de igual manera concibió sus textos narrativos y poéticos. El 6 de mayo de 1974, en una carta que envió a Trinidad Pérez, directora del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas por aquellos años, le comentaba a propósito de los libros de su autoría que listaba en su ficha biográfica hasta ese momento: «Es una obra que la construyo en medio de la lucha para sobrevivir y la dedicación a la causa popular de mi país, que como sabrá, soporta una opresión formidable».[6] Excelente muestra de sus concepciones al respecto lo es el cuento publicado en el número 126 (mayo-junio, 1981, pp. 92-96) de la revista *Casa de las Américas*, que muestra los riesgos a los que se expone el escritor comprometido desde todo punto de vista. El protagonista, un escritor militante, queda atrapado (y finalmente es condenado) por la verosimilitud de su literatura, y desde esa confusión entre realidad y ficción sus protagonistas le reclaman la manera en que vierte los acontecimientos en ella: «Los personajes o supuestos personajes que usted ha creído inventar, vivimos todos en este país. Hemos resuelto ajustar las cuentas con usted, juzgarlo como un impostor. Y lo que es peor todavía, por cronista», le dice uno de ellos. «La emboscada» es uno de esos textos que no aparecen incluidos en las *OC* de Silva y que merecería integrarla. Obviamente este es un cuento en buena medida autobiográfico, que critica ciertas posiciones de escritores que no quieren asumir su responsabilidad ante la realidad que fabulan y otras poses intelectuales para él censurables, amén de exponer los contratiempos que debe superar la creación del escritor militante ante el ojo crítico de sus compañeros de lucha clandestina. Finalmente, en la voz del personaje que encarna al editor en este cuento compendia aquellas presiones que lo hicieron emigrar en su momento:

> –Tú sabes mejor que nadie, Porfirio, cómo pienso yo. Cuáles son mis ideas políticas. Pero

5 «Discurso en la constitución del jurado del Premio Literario Casa de las Américas 1967», en *Casa de las Américas*, No. 308-309, julio-diciembre, 2022, p. 22.

6 Todas las cartas de/a Lincoln Silva a las que haré referencia se conservan en el Archivo de la Casa de las Américas.

las cosas han cambiado en este país desde hace algún tiempo. Tú eres casi una gloria nacional y nadie va a permitir que te inclines hacia la revolución. Arrastrarías a toda la juventud detrás de ti, a todo ese público que te lee como si fueras un ídolo. Ya sabemos, Porfirio, que mucha gente tiene hambre en el Paraguay. ¿Quién no sabe que casi todas las libertades están suprimidas? Pero ¿qué ganamos con publicar cosas tan desagradables? Además, la gente que realmente está afectada por la situación, es analfabeta y no puede leer tus novelas. No critiques a los norteamericanos, Porfirio. No te burles de las mujeres rubias. No menciones ninguna palabra que pueda irritar a la marina, al ejército ni a la caballería. Si quieres realmente comprometerte con lo que está pasando, debes publicar con seudónimo o ir a vivir a uno de esos países donde escribir es un lujo y una vanidad, y ya nadie toma en serio a los escritores. Debes pensar un poco en el dinero, Porfirio, en tu familia; después de todo, eres un escritor profesional.

Tanto en los «Poemarios» como en los «Textos dispersos» que completan los cuatro acápites de las *OC* su autor encuentra las maneras de oponerse a las injusticias, de expresar sus insatisfacciones, tormentos, dolores; de regresar a la historia nacional y a los héroes que admiraba; de buscar nuevos modos de enfrentar las desconocidas realidades a las que lo condujo su exilio en Países Bajos, que era lo mismo que contrarrestar eso que identificó como «un nuevo analfabetismo» europeo. Es en este punto donde recae la atención sobre uno de los poemas no incluidos en las *OC*, también aparecido en la revista *Casa de las Américas* (número 162, mayo-junio, 1987, p. 105), que remite a esta última idea. Se trata de «Los desterrados» y vale la pena citarlo *in extenso*:

Tuvimos que encender un nuevo sol
cada mañana con los abrazos
que se dibujaban tímidamente
entre las fotografías viejas
y el pasado comido por las ratas

hacernos a la idea del mar
más alto que la tierra
y a los barcos que atracan
de tanto en tanto
sobre los gabletes de la niebla

tuvimos que tender una cortina verde
entre los vivos y los muertos
volver a trazar la línea del Ecuador
en un globo desinflado
por la derrota y la nostalgia

hemos danzado desnudos sobre los puentes
en la lluvia y la nieve de enero
hasta descifrar la poesía del futuro
bajo las capas de hielo
de los canales de Holanda

De esas dos últimas secciones de las *OC* donde conviven poesía (distinguiendo sus poemarios *No te diré el lugar de donde vengo* y *Sortilegio que supuso nuestro apoteosis*), narrativa, y tres artículos de corte periodístico: «Las lenguas precolombinas en Europa», «Un nuevo analfabetismo en Europa» y «El Panteón de los Héroes y Emiliano R. Fernández», merece la pena leer atentamente su extenso poema «Mbói Jaguáicha iñakãvã» («La culebra con cabeza de perro»), un fragmento del cual fue publicado originalmente en el mismo número de la mencionada revista *Wampum*, donde apareció

su gramática guaraní, con traducción de Willen Adelaar. En este volumen de las *OC* aparece por primera vez la versión completa del poema en guaraní y español, traducido por el propio Silva. El poema, además de mostrar la belleza de la lengua guaraní y su infinita capacidad metafórica, alude a la secreta lucha del pueblo paraguayo contra la opresión política dictatorial y la construcción popular del mito. Como aventura Montero en su comentario acerca de este texto, es muy posible que se haya inspirado en la memoria colectiva de su tío Arturo López Areco, aunque no fuese el único.

Son igualmente atractivos los cuatro relatos cortos publicados en la revista mexicana *Plural*, uno de los cuales dio título al volumen que Silva presentó como candidato al Premio Casa 1986 y que resultó finalista: *El granizo era de plomo y otros cuentos*, sin embargo, este volumen no aparece entre sus libros publicados. Sobre otra reunión de cuentos inéditos, cuyo manuscrito había sometido en 1986 al criterio de Enmanuel Tornés, investigador de la Casa, comenta en varias de sus cartas. Lamentablemente, dadas las inconveniencias que encontraba el correo que salía de Cuba por aquellos tiempos, y a pesar de que la remisión se le había hecho por vía marítima en diciembre de 1986 –según consta en un cable enviado a Lincoln Silva por la Oficina del Premio Literario el 3 de marzo de 1987–, al parecer nunca lo recibió, pues tampoco se encuentra entre sus libros publicados, y en carta enviada a Roberto Fernández Retamar desde Ámsterdam el 30 de marzo de 1991 le escribe:

> Una carpeta de cuentos breves titulada «El hombre que cuenta» que Enmanuel Tornés recibió para una lectura voluntaria, no llegó hasta hoy, a pesar de la carta de anticipo y llamadas telefónicas a la embajada de Cuba en La Haya. Sin configurar una cuestión de vida o muerte, me gustaría que hagas cuanto esté a tu alcance para remitírmela de vuelta. Sigo con las palabras a cuestas, tal vez no con las ideales, con la intención de concluir el libro de ficciones próximo. Estos textos hacen parte de la obra en perspectiva. Si te parecen interesantes, desde ya puedes incluir en uno de los números de *Casa de las Américas*.

Para confirmarlo habría que esperar la salida del próximo volumen «Lincoln Silva. Inédito», que ha prometido Damián Montero en su introducción a las *OC*, donde aparecerá incluida una tercera novela «escrita hacia mediados de la década del 80, titulada *Patria, qué burdel*, junto a otros trabajos nunca antes publicados». Es posible que a esa novela se haya referido Silva en la carta enviada a Retamar el 14 de septiembre de 1988 cuando le dice: «Sigo con mis cuentos, mis poesías y una novela concluida o semi concluida que decidí publicarla en el Paraguay cuando esté de vuelta». Sin embargo, no anota el título, pero podría suponerse que se trata de la referida novela cuyo manuscrito data de 1986, según Montero. Al final de la carta mecanografiada, Silva coloca una nota de su puño y letra: «Te mando estos versos que puedes publicar si te agradan en Casa», y adiciona el hermoso soneto que sirvió de inspiración para el título de esta nota, tampoco recogido en las *OC* y que fue publicado en el número doble 172-173 de la revista: «El soneto es un juego del pasado»:

> *el soneto es un juego del pasado*
> *lo mismo que escribir en la medida*

que la poesía no empiece decidida
con un ritmo más libre y despejado

de signos confusos que han truncado
los deseos soberanos de la vida
si cada verso es llaga por perdida
fe la creación es sueño recobrado

el río de la emoción es también barco
en el puerto agitado del desvelo
la flecha a punto de partir del arco

la forma es pura cárcel en el vuelo
si el pájaro se aferra sólo al marco
del crepúsculo en un dudoso cielo

Con la publicación de este volumen, Lincoln Silva regresa para instalarse con solidez y definitivamente en la cima de la literatura paraguaya. Aunque se extrañan en esta compilación los textos de sus reseñas literarias publicadas en *ABC Color* –que hubiesen completado el criterio sobre su trabajo periodístico y su agudeza crítica–, o los poemas y el cuento aludidos, aparecidos en la revista *Casa de las Américas*, y quizá algunas de sus entrevistas más relevantes –para complementar su obra creativa–, hay que celebrar la llegada de esta edición a las nuevas generaciones de lectores tanto en Paraguay como en el resto del Continente. Esperemos con ansias la segunda entrega de sus textos inéditos y que la obra de Lincoln Silva se inserte merecidamente en los estudios literarios dentro y fuera de nuestras fronteras. C

TERESITA PADRÓN DE LA PAZ

Un recorrido por la poesía contemporánea peruana*

Papeles, señores
¿Y qué papel mostrar?
¿Poetas?
JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

Volteando el siglo. 25 poetas peruanos es, ante todo, una muestra de la heterogeneidad que ha caracterizado a la poesía en español del Perú en las últimas décadas. La riqueza de este volumen se encuentra precisamente en la capacidad de contrastar, a partir de la selección, las diversas poéticas, y entender que es precisamente en esa amalgama que se gesta la singularidad de la poesía contemporánea peruana.

Una de las inclusiones más interesantes del volumen es la de algunos poemas de José Antonio Mazzotti, que pertenecen a diversas etapas de su creación literaria. La muestra se inaugura con «Yegua es la hembra del caballo», incluído en *Poemas no recogidos en libro* (1981), el cual fue galardonado en los Juegos Florales de Poesía de la Universidad de San Marcos en esa década. El jurado del premio reconoció en *Poemas*... la

* *Volteando el siglo. 25 poetas peruanos*, sel. y pról. Giancarla Di Laura Morales, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas / *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2020.

técnica magistral en el manejo del verso libre, y la fluidez en la construcción de este.

Mazzotti es de esos poetas en los que se entremezclan diferentes vertientes que conforman la esencia de la poesía peruana. En él podemos hablar de transbarroco, una tendencia en la producción literaria del Perú que alude, como referiría el destacado estudioso Rubén Quiroz Ávila, a un lenguaje caleidoscópico y dialógico, y que presenta una lógica argumentativa y retórica no lineal. Si bien en este volumen se incluyen fragmentos de los poemarios *Fierro curvo* (*órbita poética*) (1985), *Castillo de popa* (1988) y *El libro de las auroras boreales* (1994), que responden a una arquitectura más conversacional.

Por otra parte, las interrogantes al lenguaje, las referencias a sus fortalezas y límites han sido punto de análisis en la literatura peruana. ¿Funciona el lenguaje como vehículo liberador? ¿Es la poesía, con sus méritos estilísticos, capaz de explotar al máximo las posibilidades del lenguaje? Estas son preguntas que pueden quedar como deuda para el lector, quien debe llevar a cabo sus propios cuestionamientos, y así enriquecer aún más su lectura de este volumen con un análisis crítico.

Además, no podemos pasar por alto que la poesía se inscribe y dialoga con un tejido sociohistórico determinado. En el caso de esta selección, Giancarla Di Laura hace un breve recorrido por el contexto histórico peruano a partir de la década de 1980. Ello resulta pertinente para comprender con una mayor exactitud el tema de la violencia en la poesía durante este ciclo. El tópico, de gran interés en la etapa mencionada, ha sido abordado anteriormente en volúmenes como *Poesía y guerra interna en el Perú* (1980-1992), por Paolo de Lima, reconocido poeta y crítico literario que aparece incluido en esta antología.

Así pues, la poesía se transforma también en el espacio que reta y desborda lo real. Es una zona desde donde se construyen nuevas narrativas que contrapuntean con una determinada trama social e histórica. Los mecanismos poéticos para aproximarse a una realidad que pondera el horror son diversos.

En un panorama de continua represión, donde la violencia alcanza su clímax, es perceptible cómo ocurre una naturalización. «Pucayacu» de Raúl Mendizábal, comienza con tres versos que evidencian esta tendencia:

las noticias son menos tristes ahora porque
/ya nos
acostumbramos
a los muertos en la sierra central como si
/fuese lo ordinario [...]

La muerte es continua y roza lo banal. En este contexto, su magnitud pierde trascendencia, a la par que la vida humana pierde valor. El miedo de las masas y la imponente ferocidad de los aparatos represores, crean una realidad donde el sujeto poético permanece condenado.

[...] contigo o sin ti
iguales ahora que ninguno tiene cara y hasta
/los dientes
han ennegrecido

y más abajo escuché que había otros
/veintitantos
que desenterraron después como si hubiesen
/jugado
a la gallina ciega [...]

Volteando el siglo... también nos muestra más sobre la producción de una figura como Domingo de Ramos, quien fuese miembro de Movimiento Kloaka. De significativa importancia en el panorama literario peruano de los 80, este movimiento fue descrito por Roger Santiváñez en entrevista concedida a *Hispamérica*, como una suerte de «encuentro» de varias individualidades acopladas por la poesía y el espíritu de revuelta de ese momento histórico. Su público meta eran precisamente los jóvenes rebeldes de aquella Lima. Los poemas de Ramos dialogan con ese universo urbano y presentan las huellas de su registro idiomático.

[...] donde te conocí oh dulce Cecilia como
la chicha que cantabas
para mí en aquellos tiempos en que asaltábamos
golpeábamos destruíamos y culeábamos
en cualquier
estera bajo la tibia luna y el sereno mar
que se enroscaba [...]

La antología se distingue también por la presencia de escritoras como Dalmacia Ruiz-Rosas, Rossella Di Paolo, Ana Varela, Monserrat Álvarez, Violeta Barrientos Silva, Grecia Cáceres, Ethel Barja, Andrea Cabel y Paola Dávalos. En el caso de Barrientos Silva, figura como pionera de la poesía con temática lésbica en el Perú. En sus versos existe una aproximación al cuerpo y al deseo.

Tibia, se posa con el cuerpo de espaldas
Separa las piernas: unos labios oscuros hablan
De un mundo de climas y lenguas hecho carne,
De un ser vivo que abre su misterio
Para ser contemplado por única vez.

Volteando el siglo. 25 poetas peruanos constituye entonces una oportunidad para descubrir los múltiples senderos por los que ha transitado la poesía peruana en las últimas décadas. Como acertadamente expresa Giancarla Di Laura en el prólogo a esta edición que presenta el Fondo Editorial Casa de las Américas: «la tradición poética en español en el Perú goza de buena salud y se presenta como un fenómeno multiforme, de aristas variadas que dan cuenta de un país y de un exilio (otra forma de vivir el país) fascinante e intenso».

Brasil: un día de terror golpista

Apenas transcurridas horas desde el intento de golpe de Estado contra el recién electo gobierno de Lula, Eric Nepomuceno publicó este texto que tomamos del sitio digital Aporrea.

El ultraderechista Jair Bolsonaro logró lo que su ídolo y mentor, Donald Trump, no había logrado: un claro intento de un golpe. // Si Trump logró invadir el Congreso, los seguidores de su discípulo invadieron y destrozaron mucho más. // Además del Congreso, los seguidores más radicales del ultraderechista brasileño invadieron el Palacio del Planalto, sede de la presidencia, y el Supremo Tribunal Federal, donde todo fue revirado, con papeles esparcidos por el suelo y obras destrozadas, desde cuadros y esculturas a piezas de cerámica y de mármol. // Hubo destrucción en el Palacio del Planalto, en el Congreso, pero principalmente en el Supremo Tribunal Federal. // Hasta la puerta del despacho del juez Alexandre de Moraes, el más odiado integrante de la Corte Suprema por los seguidores de Bolsonaro, ha sido derrumbada. Toda esa violencia fue algo inédito en la historia brasileña. // En el Palacio del Planalto, obras de arte fueron destrozadas, además de muebles, entre otros desastres provocados por los ultraderechistas seguidores de Bolsonaro y por él incentivados. // Brasil jamás había vivido semejante jornada de destrucción y terror, frente a la inercia de las fuerzas de seguridad de la capital, cuyo gobernador, Ibaneis Rocha, es plenamente identificado con el ultraderechista expresidente Bolsonaro. // En los últimos tres días innumerables ómnibus llegaron a Brasilia trasladando a centenares de manifestantes que luego se revelaron terroristas. // No hubo ninguna iniciativa tanto de las fuerzas de seguridad de la capital como del gobierno recién asumido de Lula para identificar y vigilar a los viajeros. Tal vigilancia, a propósito, sería responsabilidad del gobierno de Brasilia. // Fue un movimiento que reunió entre seis y diez mil manifestantes, trasladados de varios estados brasileños con todos los gastos cubiertos por empresarios que, cuando sean identificados, serán castigados, acorde a lo que anunció Lula da Silva, y que actuaron frente a la inmovilidad de las fuerzas de seguridad del gobierno de Brasilia, la capital. // El pronunciamiento de Lula, a eso de las seis y media de la tarde, cuando los movilizados empezaban a recluirse, ha sido especialmente duro. Anunció una intervención en las fuerzas de seguridad de Brasilia, e insinuó con fuerza que tal intervención podría expandirse hasta el mismo gobierno de la capital brasileña. // No dejó de culpar directamente, ni siquiera por un segundo, a Jair Bolsonaro por los actos de terrorismo de este domingo. // La Policía Militar de la capital fue sorprendida sacando fotos unos a otros, entre sonrisas, mientras a su lado pasaban multitudes dirigiéndose a la Explanada de los Ministerios, donde serían transformados en invasores. // Terminados los actos terroristas, hubo detenciones. Alrededor de las siete y cuarto de la noche se informó que al menos ciento cincuenta manifestantes violentos habían sido detenidos. Una cantidad mínima, comparada al total de los que participaron de los actos de violencia explícita. // La movilización de los terroristas empezó alrededor de las dos de la tarde y se extendió hasta casi las ocho de la noche, cuando los manifestantes empezaron a ser disueltos por la policía pero seguían marchando por las anchas avenidas de la capital. // El controvertido ministro de Defensa de Lula, José Mucio Monteiro, había definido a los manifestantes como demócratas en pleno derecho de manifestación.

Ya su colega de Justicia, Flavio Dino, advirtió que eran puros terroristas reunidos. // Luego de la violenta movilización, quedó clara la división entre ministros del nuevo gobierno, resaltando otro de los problemas del gobierno de Lula. // Vale reiterar: no hay antecedentes de manifestaciones de semejante violencia en la historia de la República brasileña. // Otro obstáculo que Lula da Silva tendrá que superar. Bolsonaro está ausente, fugitivo en Orlando, Florida, pero sigue activo. Y muy activo.

Nos une y convoca la indispensable integración

Con estas palabras reproducimos las del presidente cubano Miguel Díaz-Canel Bermúdez el 24 de enero, en la VII Cumbre de la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (Celac), celebrada en Argentina.

Volver a Buenos Aires para esta cita de naciones es motivo de alegría, más después de los días de euforia colectiva que desbordaron sus enormes avenidas por un triunfo que sentimos como propio en Latinoamérica y el Caribe. // La alegría se completa y honra con la plena reincorporación de Brasil por decisión del querido Lula, a quien expresamos todo el respaldo y solidaridad ante los actos violentos y antidemocráticos que pretendieron generar caos e irrespetar la voluntad mayoritaria del pueblo brasileño, que lo eligió presidente. // Nos une y convoca la indispensable integración latinoamericana y caribeña, en este mecanismo diverso e inclusivo sustentado en una profunda vocación de independencia. // En Washington persiste el empeño de dividirnos, estigmatizarnos y subordinarnos a sus intereses, a casi doscientos años de promulgarse la Doctrina Monroe. Así lo evidenció la excluyente cita hemisférica realizada en Los Ángeles donde, abusando de su poder de anfitrión y cerrando ojos y oídos al reclamo de la mayoría, excluyó, fracturó e ignoró. // El fracaso político de aquella reunión demostró el aislamiento de la estrategia de hegemonismo y dominación, frente al sentimiento de unidad y soberanía que comparten nuestras naciones. // Cuba viene reiterando en todas las reuniones internacionales la peligrosa escalada de acciones que buscan eternizar el hegemonismo imperialista atentando contra el multilateralismo y la paz. // La testaruda realidad será siempre más fuerte que cualquier intento de dividirnos, porque compartimos retos derivados de un orden internacional injusto, expoliador y antidemocrático que impide superar los alarmantes niveles de pobreza, desempleo, inseguridad alimentaria y exclusión que caracterizan el panorama económico y social de la región, todavía la más desigual del planeta. // Apremia por eso cerrar filas y proyectar una visión estratégica, como aquí se ha pedido, hacia la integración económica, social y cultural que nos permita avanzar hacia un desarrollo sostenible. // Habría que preguntarse qué nos impide complementarnos, estimular el comercio intrarregional y potenciar las inversiones en áreas de interés común. // Es perentorio encontrar soluciones justas al problema de la deuda externa e imprescindible exigir el cese de las medidas coercitivas, unilaterales y los bloqueos ilegales. // Frente a un modelo cultural hegemónico se impone la defensa de nuestra amplia y rica cultura, genuino fruto de siglos de tradición y mestizaje, y piedra angular del proceso de emancipación e integración de nuestros pueblos. // En el complejo y desafiante mundo pospandémico, que sufre globalmente las graves resonancias económicas, políticas y sociales de los conflictos militares y los impactos imparables del cambio climático, la única posibilidad de los que venimos de un pasado colonial y neocolonial común es la unidad. // En este sentido, Cuba apoya como un proyecto interesante y útil la idea de constituir la Agencia Latinoamericana de Medicamentos. [...] El Gobierno de los Estados Unidos insiste en destruir el modelo de desarrollo que soberanamente hemos decidido construir los cubanos, mediante una política cruel, ilegítima, ilegal e inmoral de asfixia económica. // Se vale de su hegemonía tecnológica y del control de los medios y las plataformas digitales para ejecutar operaciones de desestabilización, una guerra mediática sin precedentes y promover el llamado «cambio de régimen», con el respaldo de decenas de millones de dólares del Presupuesto Federal. // Su decisión infundada y unilateral de incluir a Cuba en la espuria lista de Estados que supuestamente patrocinan el terrorismo impacta severamente nuestras aspiraciones de desarrollo. // Agradezco una vez más a esta Comunidad y a sus Estados miembros por su contundente reclamo para que se retire a Cuba de dicha lista y se levante el bloqueo. // Cuba no será amedrentada por tales agresiones. No vamos a traicionar la historia

de resistencia, dignidad y defensa de la justicia social que convirtió a la Revolución Cubana en fuerza emancipadora de los seres humanos. // No nos limitamos a resistir. Cuba no ha parado de crear en los duros años de enfrentamiento a la pandemia y de bloqueo recrudecido a partir de doscientas cuarenta y tres medidas aplicadas por la administración Trump. Vacunas, decenas de nuevos medicamentos y protocolos de atención a enfermedades, así como nuevos equipos y tratamientos confirman el valor de esa resistencia creativa. [...] Nos animan los cambios en el panorama político regional orientados hacia la justicia social y la búsqueda de la paz y la soberanía. // En estos momentos el pueblo peruano merece nuestra atención y solidaridad y corresponde a nuestros hermanos peruanos hallar por ellos mismos soluciones a sus desafíos. // Con los sobrados argumentos que nos ofrece la historia, digo igualmente que no reconocemos ni reconoceremos autoridad alguna a la Oea, que es la organización que al servicio de los Estados Unidos apoyó y apoya intervenciones militares, golpes de Estado y la injerencia en la América Latina y el Caribe contra gobiernos populares y legítimos. La Oea es la organización que no hizo nada contra los asesinatos, las torturas, las desapariciones forzosas y la persecución de líderes sociales, progresistas y de izquierda de la región, quienes permanecerán por siempre en nuestra memoria. // Cuba ha ratificado reiteradamente, pero no sobra decirlo hoy, el apoyo y la más firme solidaridad con los legítimos gobiernos de Venezuela, Nicaragua y Bolivia sometidos a persistentes intentos de desestabilización. // Igualmente, respaldamos las justas demandas de reparación por los daños de la esclavitud y el colonialismo de los hermanos caribeños, que necesitan y merecen un trato justo, especial y diferenciado. // Siempre acompañaremos las nobles causas: la independencia de Puerto Rico; la estabilidad y la paz en Haití, sobre la base del pleno respeto a su soberanía; el proceso de paz en Colombia; y el derecho de Argentina sobre las islas Malvinas, Sándwich del Sur y Georgias del Sur y los espacios marítimos circundantes. // Repudiamos las acciones y amenazas contra la delegación del presidente Nicolás Maduro, denunciadas por el Gobierno venezolano. // Y desde la entrañable Argentina, cuyas mujeres han marcado la historia regional con heroísmo sin par, transmito toda nuestra solidaridad y apoyo a la vicepresidenta Cristina Fernández. [...] Bajo el liderazgo de Argentina y de su presidente Alberto Fernández, la Celac experimentó un notable avance en 2022 que debemos continuar consolidando. Le extendemos todo nuestro apoyo a San Vicente y las Granadinas y al hermano Ralph Gonsalves durante su Presidencia de la Celac en 2023, siempre guiados por la máxima de la unidad en la diversidad, la solidaridad y la cooperación, con estricto apego a los postulados de la Proclama de América Latina y el Caribe como Zona de Paz. // Cuenten también con Cuba como Presidente del Grupo de los 77 más China durante este año, en el que trabajaremos sin descanso para representar dignamente los intereses de las naciones del Sur. // Nos inspiran los ideales integracionistas de los próceres latinoamericanos y caribeños. La Celac es una obra de todos. Fortalecerla constituye una necesidad impostergable y un deber compartido para lograr la unidad e integración de lo que Martí llamó nuestra América.

Haydee, traspasando límites

La escritora y docente chilena Alondra Peirano Iglesias nos envía este comentario del volumen Traspasar los límites: Haydée Santamaría, *de Margaret Randall, que cuenta con traducción de la narradora cubana Aída Bahr y fuera publicado por Ediciones Moneda, de Viña del Mar.*

Este ensayo biográfico, de una belleza y fuerza envolventes, se va tejiendo, tan íntimo como político, desde diferentes dimensiones de la vida y contexto de Haydee Santamaría Cuadrado (sobre quien existen pocos libros y a quien conmemoramos en el marco de su natalicio). La autora lo escribe desde el cariño que siente por Haydee, de quien fue cercana mientras vivió en Cuba en la década del setenta, y desde una rica y rigurosa investigación de fuentes orales, escritas y fotográficas. Desde este cruce, Margaret Randall va entrelazando una comprensión profunda y empática de los dilemas y contradicciones de Haydee, con un relato lúcido, sensible y crítico del proceso revolucionario cubano, enfatizando el rol (muchas veces invisibilizado) de las mujeres revolucionarias cubanas, desde una perspectiva feminista. // Así, la experiencia de la autora se va amalgamando con una mirada retrospectiva desde el presente, relevando por un lado, el rol fundamental que jugó Haydee como una de las mujeres refe-

rentes de todas las etapas del proceso revolucionario, desde las primeras reuniones previas a los asaltos de aquel 26 de Julio de 1953 (hace setenta años) en la Provincia de Oriente, hasta su suicidio el 28 de julio de 1980. Una vida intensa llena de grandes satisfacciones y penas muy profundas, pero como ella misma dijera: «la vida es hermosa cuando se vive así». // Por otro lado, la autora va construyendo un balance del proceso cubano visibilizando, desde la perspectiva de género, las importantes conquistas en relación a los derechos de las mujeres (por ejemplo, al aborto en 1961; incorporación masiva, pero paulatina, de las mujeres en la reorganización del trabajo remunerado, entre otros avances), sin dejar de proponer una lectura feminista de las relaciones de poder y desiguales entre géneros, aún persistentes. Mirada crítica que nos abre nuevas dimensiones para seguir explorando nuestra historia latinoamericana. // Mención aparte merece el rol de Haydee como fundadora en 1959 y presidenta de la Casa de las Américas hasta su muerte, y el papel de esta institución político-cultural que ha sido fundamental para construir importantes lazos entre la Revolución Cubana y el resto de la América Latina y el Caribe –nuestra América–, fisurando, desde el aspecto político-cultural, el feroz bloqueo impuesto por los Estados Unidos. La Casa lleva, en su intensa cotidianidad, la marca de la forma apasionada y sensible de ser de Haydee, como relatan varios testimonios: miradas y praxis generosas, abiertas e independientes, plasmadas en la construcción de este espacio solidario, y en una concepción revolucionaria de la potencia creadora y transformadora del pensamiento crítico y las artes en procesos profundos de transformación social.

«Los que mueren por la vida no pueden llamarse muertos»

El pasado 3 de marzo, al cumplirse el décimo aniversario de la desaparición física del comandante Hugo Chávez, la Casa de las Américas hizo pública la siguiente declaración:

Recordaba Fidel que durante los años noventa, en las Cumbres Iberoamericanas, amistosos jefes de Estado se le acercaban con espíritu fúnebre, dando por hecho que los días de la Revolución Cubana estaban contados. Nadie apostaba un centavo por su sobrevivencia, y ni siquiera por la viabilidad de alguna opción más o menos progresista. Pero en 1999 llegó al poder Hugo Chávez; su juramento al cargo de presidente de Venezuela, sobre la «moribunda constitución» de la Cuarta República, resultó ser un desafío al entusiasmo neoliberal e inició la gran ola izquierdista de la primera década del siglo XXI, que él encabezó en la variante más radical. Su impetuosa aparición hizo cierto el vaticinio del Bolívar cantado por Neruda: «Despierto cada cien años cuando despierta el pueblo». // Heredero de la más legítima tradición revolucionaria, Chávez promovió profundas transformaciones en su país, conquistó el alma de millones de personas, y su papel fue decisivo en la creación de espacios y mecanismos de integración regional como la Comunidad de Estados Latinoamericanos y Caribeños (Celac), la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (Alba) y la Unión de Naciones Suramericanas (Unasur). Fue esencial, también, en un definitivo gesto de independencia como el rechazo al Alca en la Cumbre de Mar del Plata, donde aglutinó a los presidentes que descarrilaron el perverso plan impulsado por el gobierno de George Bush. Su postura lo llevó a soportar las más desenfrenadas arremetidas de la derecha, incluido un golpe de Estado del que regresó en hombros del pueblo. // Como Fidel, a quien lo unieron lazos entrañables que desbordaban las afinidades políticas, Chávez fue un líder auténtico que se ganó el respeto y cariño de las masas por su capacidad de interpretar las necesidades y deseos de las mayorías. En su torrencial y embriagadora oratoria era capaz de mezclar las voces de los grandes próceres con la cultura popular; sabía pasar, casi sin transición, de alguna frase para la historia a una canción llanera, y apelaba sin titubeos a los mitos populares. «Aquí huele a azufre», dijo –ocurrente y cáustico– en el estrado de la Asamblea General de la Onu, para desconcierto de los bienpensantes y regocijo de los condenados de la tierra. // A diez años de su desaparición física, y a punto de cumplirse el bicentenario de ese monumento al evangelio imperialista que es la Doctrina Monroe, el pensamiento y la acción de Hugo Chávez siguen siendo imprescindibles. No hubo nada azaroso, por parte suya, en consagrar como Bolivariana a la República nacida de la Revolución que lideró, en genuina declaración de principios y de propósitos. Y valen para Chávez –sobre todo ahora, cuando tantos retos tenemos por delante– las palabras que, a propósito del Libertador,

pronunció José Martí: «lo que él no dejó hecho sin hacer está hasta hoy, porque Bolívar tiene que hacer en América todavía». Como cantó Alí Primera, ese grande de la cultura nuestroamericana de resistencia, cuyos temas citaba a menudo: «Los que mueren por la vida no pueden llamarse muertos».

Premios

El narrador y periodista cubano Leonardo Padura, Premio Nacional de Literatura y miembro de la Academia Cubana de la Lengua, recibió el 9 de febrero el Premio Pepe Carvalho del Festival BCNegra de Barcelona. El creador del detective Mario Conde, quien protagonizó la Semana de Autor organizada por la Casa de las Américas en 2012, es conocido fundamentalmente por su tetralogía «Las cuatro estaciones» y por obras como *La novela de mi vida* y *El hombre que amaba a los perros*. El jurado afirmó que se trataba de «una de las voces más prominentes de la literatura latinoamericana actual. Una voz comprometida tanto con la literatura como con Cuba, la gran protagonista de sus obras, ya sea en sus novelas policíacas o en las históricas, géneros en los que se mueve magistralmente, que hibrida y transforma, para construir una obra tan cubana como universal». Otros ganadores del premio Pepe Carvalho han sido los escritores Don Winslow, Joyce Carol Oates, James Ellroy, Donna Leon, Andrea Camilleri y Claudia Piñeiro.

El 19 de enero se hizo pública la decisión de otorgar el Premio Alfaguara de Novela 2023 a *Cien cuyes*, del escritor peruano Gustavo Rodríguez, elegida entre más de setecientos manuscritos concursantes. Claudia Piñeiro, presidenta del jurado, leyó el fallo que destaca «una novela tragicómica, situada en la Lima de hoy, que refleja uno de los grandes conflictos de nuestro tiempo. Somos sociedades cada vez más longevas y cada vez más hostiles con la gente mayor, paradoja que Gustavo Rodríguez aborda con destreza y humor. Un libro conmovedor cuyos protagonistas cuidan, son cuidados y defienden la dignidad hasta las últimas consecuencias». «La división clasista entre Occidente y lo originario es la gran tragedia de mi país y de casi todos los de Latinoamérica», expresó por su parte el autor, quien a propósito de la situación que vive su país se solidarizó con las manifestaciones populares y lamentó la polarización política: «Soy un simple escritor, narrador de historias, pero me queda claro que la principal salida a largo plazo es considerar al otro a tu mismo nivel y empezar a dialogar con él para tratar de entenderlo. Mientras no se den esos mecanismos en nuestros países, entonces la salida seguirá siendo postergada».

Con la presencia del presidente brasileño Lula da Silva, el 24 de abril se le entregó en la ciudad portuguesa de Sintra el Premio Camões a Chico Buarque. El más importante lauro de la lengua portuguesa le había sido concedido en el año 2019. Sin embargo, el entonces presidente Jair Bolsonaro se negó a rubricar el nombramiento al narrador, dramaturgo y músico, a quien la Casa de las Américas entregó en 2013 el Premio de narrativa José María Arguedas por la novela *Leche derramada*. A propósito de su negativa, Bolsonaro respondió a los periodistas: «¿Tengo una fecha límite?». Y propuso firmar el 31 de diciembre de 2026, es decir, al concluir su presunto segundo mandato. Ante tal afirmación, el también autor de canciones que forman parte de lo mejor del repertorio musical latinoamericano escribió en su cuenta de Instagram: «Que Bolsonaro no firme el diploma es para mí un segundo Premio Camões». No es extraño que tanto Lula como la ministra brasileña de Cultura consideraran que la entrega de la distinción simbolizaba el retorno a los valores democráticos en Brasil.

El propio lunes 24 de abril el poeta venezolano Rafael Cadenas recibió, en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares, el Premio Cervantes. Nacido en la ciudad de Barquisimeto en 1930, Cadenas es el primer escritor de su país en recibir el galardón. Con motivo del reconocimiento, el Fondo de Cultura Económica publicó una antología de su poesía con el título *Florecemos en un abismo*, selección de libros como *Una isla*, *Los cuadernos del destierro*, *Falsas maniobras*, *Intemperie*, *Memorial*, *Amante*, *Gestiones*, *Sobre abierto* y *En torno a Basho y otros asuntos*, además de seis poemas inéditos de *Poemas de Trinidad*, volumen referido a un momento de su exilio político. Según los estudiosos de Cadenas, en su larga travesía por las letras es posible constatar grandes influencias y maestros, visibles también en esta selección, desde Dante, Shakespeare, Donne, Pessoa, Rilke, Whitman y Auden, hasta Michaux, Cavafis, William Carlos Williams, Mandelstam, Pasternak, Ajmátova y Hölderlin, entre otros.

Con el Chino Heras, cuyo magisterio y alegría seguirán acompañándonos

Al conocer la noticia de la pérdida el pasado 12 de abril de Eduardo Heras León –para sus amigos y en esta Casa, por siempre, el Chino *Heras– nuestro portal informativo La Ventana hizo pública esta sentida nota:*

Hace más de medio siglo entró a la Casa de las Américas, por la puerta grande, Eduardo Heras León. La mención a *Los pasos en la hierba* en 1970 convirtió al luego polémico volumen en uno de los hitos de la llamada literatura de la violencia. Atado a circunstancias concretas se trata, sin embargo, de uno de los pocos libros de la época que aún puede leerse con disfrute. Debemos a Heras León, al Chino, una de las obras más singulares de las últimas seis décadas y, desde esta Casa, haber encabezado nuestra Editorial en la difícil década del noventa. A ella trajo toda su experiencia y saber como editor. Y para ella consiguió el aporte de intelectuales latinoamericanos dispuestos a ayudarnos en momentos de incertidumbre. // Su permanente disposición a emprender proyectos y a apoyar a los jóvenes lo llevó a fundar lo que a la postre sería el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, uno de los emprendimientos más generosos y enloquecidos de la cultura cubana en lo que va de siglo. Ese empeño fue precedido –se recordará– por otra aventura todavía más delirante: el curso televisivo de Técnicas Narrativas que inició el ciclo Universidad para Todos, el cual llevó a las familias cubanas la pasión por la escritura y por un nuevo modo de leer. // Más allá de los reconocimientos que se le concedieron, de los Premios Nacionales de Edición y de Literatura, el Chino Heras es uno de los intelectuales cubanos más conocidos por el ciudadano común y más apreciado por los jóvenes escritores, centenares de los cuales le deben buena parte de su formación. // La biografía y la leyenda de Heras están asociadas a los grises años en que fue excluido del medio literario por obra y gracia del dogmatismo y la mediocridad; pero forma parte también de esa vida y de esa leyenda su capacidad para pasar por encima de tales contradicciones, recuperar dignamente su espacio y entregarse a los demás. Ahora que lo hemos perdido nos quedan de él su narrativa, su labor editorial y de difusión cultural, su magisterio y esa alegría contagiosa que seguirá acompañándonos.

Pablo González Casanova, un referente intelectual

Cuando Pablo González Casanova cumplió cien años, la Casa de las Américas recordó su extensa y productiva carrera como profesor e investigador de El Colegio de México, del Instituto de Investigaciones Económicas y del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México; su papel como rector de dicha universidad y como presidente de la Asociación Latinoamericana de Sociología. La Casa aludía, además, al hecho de que quien fuera reconocido con el Premio Nacional de Ciencias Sociales en 1984 era también uno de los más cercanos intelectuales y amigos de Cuba y de la propia Casa. // Ahora que nos ha llegado la noticia de su muerte [el 18 de abril], no podemos sino recordar que el autor de títulos como *Una utopía de América* (1953), *La democracia en México* (1965), *Sociología de la explotación* (1980), *Imperialismo y liberación en América Latina* (1983) y *Las nuevas ciencias y las humanidades: de la academia a la política* (2004), fue condecorado por la Unesco en 2003 con el Premio Internacional José Martí por su defensa de la identidad de los pueblos indígenas de la América Latina. Es nuestro deber rememorar, además, que en reconocimiento a su trabajo y a su pensamiento crítico e independiente fue nombrado, el 21 de abril de 2018, Comandante Pablo Contreras del Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Ejército Zapatista de Liberación Nacional. // Imposible olvidar, por otra parte, su invariable apoyo y solidaridad con Cuba. Cuando en un momento difícil, quizá confundidos por la avalancha mediática, algunos abjuraron su relación con la Isla, González Casanova respondió con un texto en el que declaraba «con Cuba hasta siempre», y asumía con coraje y coherencia sus diferencias con el proceso cubano: «Cada quien escoge sus contradicciones. El hombre sin contradicciones es una entelequia. "Los muchos" escogemos nuestras contradicciones con Cuba, su pueblo y su gobierno y esperamos ser miles de millones quienes luchemos, con firmeza, por la defensa de esa pequeña Isla que ha llevado mucho más lejos que cualquier otro país del mundo la práctica de la liberación,

la democracia y el socialismo. Cuba merece nuestro apoyo contra cualquier argumento falaz que se sume a las justificaciones del bloqueo y de la intervención anunciada». // Con Pablo González Casanova despedimos a un referente intelectual y una de las mentes más lúcidas de las últimas décadas en la América Latina.

Adioses

El 14 de diciembre del pasado año se conoció la pérdida, a la edad de noventa y ocho años, de la crítica literaria y profesora británica Jean Franco (1924). Gran estudiosa de la literatura latinoamericana y particularmente de la escritura de mujeres, así como pionera de los estudios culturales latinoamericanos, a ella se deben títulos como *La cultura moderna de América Latina* (1967), *Literatura hispanoamericana desde la independencia* (1973), *Trazando Mujeres. Género y Representación en México* (1989), *La decadencia y caída de la ciudad letrada: América Latina en la Guerra Fría* (2002) y *Modernidad cruel* (2013). Fue profesora emérita en la Universidad de Columbia y merecedora de distinciones tales como el Premio PEN 1996 por su contribución a la difusión de la literatura latinoamericana en inglés, el Premio Kalman Silvert (2000) de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (Lasa) por sus contribuciones a los Estudios Latinoamericanos, y el doctorado honorario de la Universidad de Manchester (2002). En 1969 Franco integró el jurado de Cuento del Premio Casa de las Américas, y en 1988 participó en el Encuentro de Estudios Literarios de Nuestra América convocado por la propia institución.

La escritora y periodista brasileña Nélida Piñón, nacida en Río de Janeiro en 1937, falleció en Lisboa el pasado 17 de diciembre. Había debutado en el mundo literario con la novela *Guiamapa de Gabriel Arcanjo* (1961), a la que siguieron los libros de cuentos *Tempo das frutas* (1966) y *Sala de armas* (1973), y las novelas *Fundador* (1969) y *A casa da paixão* (1972). Desde entonces publicó más de una docena de títulos entre los que se encuentran *Tebas do meu coraçao* (1974), *A força do destino* (1977), *A república dos sonhos* (1984), *A doce canção de Caetana* (1987), *Coração andarilho* (2009) y *Una furtiva lágrima* (2019). Dirigió el Laboratorio de Creación Literaria de la Universidad Federal de Río de Janeiro, la División Cultural del Departamento de Cultura de Estado de Río de Janeiro, y fue miembro del Consejo Nacional de los Derechos de la Mujer, la Comisión de Honor de los Festejos del V Centenario del Descubrimiento de Brasil, la Comisión del IV Centenario del *Quijote* y la Academia de Filosofía de Brasil. En 1990 tomó posesión en la Academia Brasileira de Letras, de la cual fue su primera presidenta. Recibió en 1995 el Premio Internacional de Literatura Latinoamericana Juan Rulfo, y diez años más tarde el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. En 2004 asumió la vicepresidencia del Pen Club Iberoamericano. Con *Aprendiz de Homero* (2008) ganó el Premio Casa de las Américas, del que había sido jurado en 1983.

El crítico literario y profesor Tomás G. Escajadillo, uno de los más notables estudiosos de la narrativa indigenista peruana, falleció el 28 de diciembre en Lima, donde había nacido en 1939. La Casa de las Américas –que lo tuvo como jurado de su Premio Literario en 1974 y 1982– publicó en 1985 su libro *Narradores peruanos del siglo xx*. Al reseñar en el número 238 de nuestra revista su volúmen *Mariátegui y la literatura peruana*, el también docente y crítico Carlos García-Bedoya destacó la contribución de Escajadillo al conocimiento del proceso literario peruano y su trayectoria como catedrático del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y como decano de su Facultad de Letras. Al morir Antonio Cornejo Polar –añadía García-Bedoya–, el también acucioso investigador se convirtió en el mayor experto en el indigenismo literario peruano, particularmente narrativo; sus principales aportes al tema están recogidos en su libro *La narrativa indigenista peruana* (1994). Escajadillo fue, además, una autoridad indiscutible en torno a la obra de figuras como Enrique López Albújar, José Diez-Canseco y Ciro Alegría, sin olvidar sus contribuciones al estudio de José María Arguedas y Manuel Scorza, entre otros.

A los ochenta y ocho años falleció el 20 de enero en la ciudad de Cochabamba, Bolivia, el sacerdote jesuita español Xavier Albó, quien en 1994 había sido jurado del Premio Casa de las Américas en la categoría de literaturas indígenas. Nacido en La Garriga (Barcelona) en 1934, el también lingüista, investigador y antropólogo llegó a Bolivia en 1952, y allí se dedicó al estudio de las lenguas y las

poblaciones indígenas. Fue célebre su participación, junto a la dirigente minera Domitila Chungara, en la huelga de hambre que forzó la salida de la presidencia de Bolivia del dictador Hugo Bánzer. El presidente Luis Arce destacó en Twitter que Albó «fue el claro ejemplo de que la revolución y la religión pueden ir de la mano». Y el exmandatario Evo Morales se refirió a él como un «religioso e intelectual comprometido con la lucha por la dignidad» de los pueblos indígenas, y resaltó que su pensamiento «sirvió de base para la construcción del Estado Plurinacional» en Bolivia. El también autor de libros como *La cara india y campesina de nuestra historia* (1990, en coautoría con Josep Barnadas) y *Un curioso incorregible* (2017) fue distinguido como doctor *honoris causa* de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz y recibió la orden de Cóndor de Los Andes en el grado de Caballero en 2016, máxima condecoración otorgada en Bolivia.

También el 20 de enero falleció, en Lima, el poeta, cuentista y novelista peruano Óscar Colchado (nacido en 1947). Siendo estudiante de la Escuela Normal Superior Indoamérica fue uno de los fundadores del grupo literario Isla Blanca y de la revista cultural *Alborada*. En 1978 publicó su primera obra: *Aurora Tenaz*, y en 1980 la entrega inicial de la saga del personaje infantil Cholito, que lo haría famoso: *Tras las huellas de Lucero*. El también profesor de Lengua y Literatura y autor de una veintena de títulos fue reconocido además por la novela *Rosa Cuchillo* (1997), que sería llevada a escena por el grupo Yuyachkani, y que obtuvo el Premio Nacional de Novela Federico Villarreal.Recibió el Premio Nacional de Cuento José María Arguedas (1978), el Premio José María Eguren de Poesía (1980), el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (1985), el Premio Nacional de Educación (1995) y el Premio Casa de la Literatura Peruana (2018), por haber renovado la mirada sobre el mundo andino. Colchado fue jurado del Premio Literario Casa de las Américas en 1992.

Un permanente defensor de la relación fecunda y mutuamente enriquecedora entre las comunidades intelectuales de Cuba y los Estados Unidos, Félix Masud-Piloto (nacido en La Habana en 1950), murió el pasado 10 de marzo. El presidente de la Casa de las Américas, Abel Prieto, destacó en su perfil de Facebook que Masud-Piloto, quien residía en Chicago, nunca se distanció de sus raíces ni de su patria y siempre rechazó, de manera radical, las pretensiones del imperio estadunidense en torno a Cuba. Masud-Piloto fue activo colaborador de instituciones culturales cubanas como la Fundación Nicolás Guillén, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac) y la propia Casa, de cuyo Premio Literario fue jurado en 2009. Acompañó el desarrollo del primer Coloquio organizado por nuestro Programa de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos. «No hago más que actuar como lo siento: soy cubano, nunca dejaré de ser cubano y exijo para mi país respeto, que no lo hostiguen ni bloqueen, que nos dejen ser como queremos», afirmaría en La Habana poco después de recibir la Distinción por la Cultura Nacional en 2007. En su trayectoria intelectual destacan ensayos como *De exiliados bienvenidos a inmigrantes ilegales; la emigración cubana a EE.UU. entre 1959 y 1995*.

Nacido en Santiago de Chile en 1931, el 17 de marzo falleció en Madrid, a los noventa y un años, el escritor y diplomático Jorge Edwards. En 1952 publicó su primer libro de cuentos, *El patio*, y diez años más tarde editó un segundo volumen de cuentos, *Gente de la ciudad*. Fue secretario de la Embajada de Chile en París, y paralelamente escribió la novela *El peso de la noche* (1965). En 1968 fue jurado del Premio Casa de las Américas, y dos años después regresó a La Habana como Encargado de Negocios en la reabierta embajada de su país. De esa experiencia, nació el más conocido de sus libros *Persona non grata*. Tras el golpe militar en su país se estableció en España y publicó la compilación de ensayos *Desde la cola del dragón* (1977) y la novela *Los convidados de piedra* (1978). De regreso a Chile fue designado miembro de la Academia Chilena de la Lengua. En 1990 recibió el Premio Comillas de la editorial Tusquets por un libro sobre la vida de Neruda titulado *Adiós, poeta*; en 1994, el Premio Nacional de Literatura y en el año 2000 el Premio Cervantes. Ese mismo año fue condecorado con la Orden al mérito de Gabriela Mistral.

Amnesia conveniente

Así tituló David Brooks su columna «American curios», que reprodujo el periódico mexicano La Jornada *el 30 de enero.*

La semana pasada el gobierno de Joe Biden emitió declaraciones festejando el bicentenario de relaciones con Chile y Argentina, todo hecho con excelente retórica y un gran talento

diplomático que mientras proclamaba que todo era para bien de todos, logró omitir el apoyo de Washington para golpes de Estado, tortura, desapariciones y otras cosas desagradables en la larga historia entre Washington y la América Latina. // ¿Será que los encargados de la política exterior no recuerdan, o es porque la amnesia selectiva es necesaria para las artes «diplomáticas»? // El secretario de Estado, Antony Blinken, emitió una declaración el 27 de enero para marcar el bicentenario de las relaciones entre Estados Unidos y Chile, afirmando que «valoro el compromiso de Chile a nuestras metas de promover la democracia y el imperio de la ley, salvaguardando y protegiendo los derechos humanos, promover la inclusión social y la igualdad…». // ¿De verdad se le olvidó a Washington el primer 11-S, el de 1973 en Chile? Cuando ganó Salvador Allende en 1970, Washington contempló dos propuestas para promover el cambio de régimen: una era, como la resumió el propio Nixon, «hacer que la economía gritara» a través de sanciones, desinformación y sabotaje. La otra, preferida por el entonces asesor de Seguridad Nacional Henry Kissinger, era preparar un golpe de Estado, lo cual se logró en 1973 y que llevó a la muerte de por lo menos unos tres mil y la huida de miles más. // «No sé por qué necesitamos mantenernos quietos y observar a un país volverse comunista solo por la irresponsabilidad de su propio pueblo», declaró Kissinger el 27 de junio de 1970 ante lo que se llamaba el Comité Cuarenta, el grupo de operaciones clandestinas que encabezaba, al justificar la campaña de intervención que se ordenó para evitar la elección de Allende ese año y tres años después su derrocamiento. // La amenaza, según Kissinger, era que «el ejemplo de un gobierno marxista electo exitoso en Chile seguramente tendría un impacto sobre… otras partes del mundo», incluida Europa. […] En septiembre de este año se marcará el cincuenta aniversario del golpe en Chile. ¿El gobierno de Biden se atreverá a reconocer el papel de Washington? // El mismo día que festejó el bicentenario de relaciones con Chile, Blinken también declaró que se marcaban doscientos años de relaciones diplomáticas «y amistad» con Argentina y expresó su agradecimiento «por la asociación cálida y productiva que nuestros dos países han compartido a lo largo de los últimos dos siglos». Resaltó que desde 1823 a hoy día la relación se ha marcado por «nuestro compromiso compartido a la democracia, el imperio de ley, derechos laborales y derechos humanos». // Más de dos años después del golpe en Chile, a partir de 1976, Kissinger, ya para entonces secretario de Estado, dio luz verde a la represión en Argentina bajo el gobierno militar golpista del general Videla, quien acabaría asesinando, torturando y secuestrando a más de treinta mil personas en la «guerra sucia». […] En 2016, en el cuarenta aniversario del golpe en Argentina, el presidente Barack Obama fue a Buenos Aires, prometió entregar documentos oficiales desclasificados sobre la guerra sucia, y «lamentó» el «fracaso» de Washington de reconocer la represión y violación de derechos humanos. Los Estados Unidos, dijo, «tiene que examinar sus propias políticas también, y su propio pasado. Hemos sido lentos en declararnos por los derechos humanos, como fue el caso aquí». // Aún estamos esperando. // Mientras tanto, esta amnesia conveniente deja impune a los responsables de políticas que tanto han minado la democracia y los derechos humanos en el pasado, y aún peor (aparentemente la falta de memoria condena a más de lo mismo) que siguen aplicando hoy día contra otros regímenes que desean cambiar (aparentemente la falta de memoria condena a más de lo mismo).

Una historia de Soriano

A ochenta años del nacimiento de uno de los escritores más populares de Argentina aparece el volumen del periodista Ángel Berlanga titulado Soriano. Una historia, *primera biografía del autor de* Cuarteles de invierno *y* Triste, solitario y final, *novela que fuera mencionada en el Premio Casa de las Américas en 1973 y publicada por esta institución en 1980. He aquí un fragmento del capítulo 9 del libro de Berlanga, adelantado en* Página/12 *con el título de «El hombre que hablaba con los gatos».*

Es el comienzo de un fenómeno, como lo llamó alguna vez Guillermo Saccomanno: desde entonces, cada uno de sus libros encabezaría las listas de los más leídos. Así fue hasta el final, cuando murió, en 1997. Incluso años después, cuando Juan Forn impulsó la reedición de la obra completa de Soriano, se dio otro fenómeno que pasó casi desapercibido en la prensa: entre mediados de 2003 y 2016 la editorial Seix Barral registró la venta de 412.200 ejemplares, unos 30.500 al año. Creo que a esto ya lo anoté alguna vez: hay algo profundo,

de raíz, entre Soriano y sus lectores, como para empezar a traducir cifras, ediciones, rankings, en los arcos que siguen vibrando entre lo que escribió y lo que produjo en quienes lo disfrutábamos en los diarios y en los libros. «Si no hay emoción no pasa nada», le dijo hace poquito el Indio Solari a Marcelo Figueras, y al toque pensé que claro, que eso está en la esencia de los escritos de Soriano. A propósito de la biografía que empieza a circular por estos días, un par de historias para calibrar un toque el cariño de sus lectores. La rosarina Adriana Briff, licenciada en Comunicación que vive en California, me cuenta de la correspondencia que intercambió con él en sus últimos años, de cómo sigue latiendo en su recuerdo. El Negro Salasa, legendario productor y personaje de la radio, me dijo hace unos días: «Mirá que por mi trabajo estuve cerca de muchísimas figuras, pero en mi vida solo pedí dos autógrafos: uno a León Gieco y el otro a Soriano, que me firmó *Cuentos de los años felices*». // En varios carriles anduvo en contramano: no terminó el secundario, sus novelas enfocaban y dialogaban con la política y la coyuntura cuando esto estaba muy contraindicado, mantuvo el humor y cierta desfachatez, reivindicó el fútbol como asunto cultural de muy variadas formas, trenzó una ristra de acusaciones contra las editoriales, encarnó unas cuantas polémicas, batalló contra los autoritarismos, desenmascaró las estrategias del neoliberalismo. En una tradición en la que podría ubicarse a Roberto Arlt y Tomás Eloy Martínez, Soriano fue un extraordinario escritor-periodista, y están a la vista o pueden rastrearse los vasos comunicantes y las disrupciones entre una impronta y otra. «Creo que no hubo nadie que hiciera tan bien esto de juntar lo periodístico con lo literario», me dijo Carlos Ulanovsky. La recorrida de Soriano por la prensa escrita es fenomenal: desde los diarios tandilenses a la mitificada aventura de desembarcar en *Primera Plana* en 1969; desde la consolidación en la redacción de *Panorama* a convertirse en periodista estrella de *La Opinión* y del suplemento cultural que dirigía Juan Gelman; luego, la gesta de *Sin censura* desde el exilio y las notas que va enviando desde allí a la revista *Humor*. A Andrés Cascioli, su director, le armó en 1984 el proyecto y el equipo de un semanario notable, *El periodista*, pero en una cena al poco de la salida se recontra putearon y Soriano renunció a la dirección. Tres años después fue protagonista central en la fundación de *Página/12*, un diario clave desde sus comienzos para el periodismo, los derechos humanos y la democracia: aquí escribió durante una década, hasta aquel 29 de enero fatal. // «Contar de sus pasiones era como plantar una bandera», me dijo Antonio Dal Masetto, y son muy conocidas las que lo fueron caracterizando como personaje: los gatos, San Lorenzo, la noche, el box, Gardel, las computadoras desde que las tuvo a mano, los escritores que admiraba: Arlt, Borges, Bioy, Cortázar, Onetti, Simenon, Graham Greene, Hammett, Chandler. El Soriano entusiasta convivía, al menos, con el escéptico: desde su juventud lo decepcionaron todos los gobiernos, a excepción quizá de los días de Cámpora, y de los comienzos de Mitterrand en Francia. El entusiasta y el escéptico suelen encarnarse en la dupla de protagonistas de sus novelas: la de *Cuarteles de invierno* está compuesta por el gigantón boxeador veterano Tony Rocha, que se tiene fe ante un joven e invicto teniente del ejército, y el cantor de tangos Andrés Galván, que dará un recital para «la gente selecta» de Colonia Vela, imaginaria localidad bonaerense en la que situó un par de ficciones. Plena dictadura; Galván, el narrador del libro, decodifica los signos del régimen y el papel del abogado Exequiel Ávila Gallo, el anfitrión que los contrata para una fiesta local. La pata civil del gobierno militar. «*Cuarteles* es la novela de la que menos me hablan –decía Soriano en 1989, en el *Buenos Aires Herald*–. Creo que se debe a que es un enjuiciamiento implícito a toda la sociedad argentina de aquellos tiempos, cuando cerraban los ojos al genocidio. En el final, cuando Galván lleva a Rocha en la camilla hacia la estación, todas las ventanas están cerradas, no hay un solo gesto de solidaridad. El único es el loco del pueblo, que termina colgado de un árbol. Solo las Madres de Plaza de Mayo rompieron el cerco de silencio en torno al terrorismo de Estado. Pero mi novela no era un panfleto denunciando lo que pasaba sino que contaba un incidente menor ocurrido en un pueblito de provincia; quizá por eso es un buen libro». [...] Ricardo Piglia evaluaba que *Cuarteles* es, tal vez, la mejor novela que se escribió en el exilio sobre la dictadura. «Porque no es un libro con una denuncia directa, ni cuyo contenido explícito está ligado a las atrocidades y a los horrores que conocemos. Es una metáfora concentrada en el enfrentamiento de ese boxeador que se ve obligado a luchar, en una pelea decisiva, con el hombre que había elegido el ejército. Hay mucha gente que narra bien la historia, pero son

muy pocos los capaces de construir en una historia sencilla un sentido suplementario. A mi juicio, ese es el gran mérito de la obra de Soriano».

Una historia de Cuba para estadunidenses

Aprovechando la presencia en La Habana de Ada Ferrer, catedrática de Historia y Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Nueva York, el también historiador Oscar Zanetti conversó en la Casa de las Américas –el pasado 6 de abril– sobre su libro Cuba: an American History, *con el que Ferrer obtuvo el premio Pulitzer de Historia el pasado año. Reproducimos aquí parte de la intervención de Zanetti.*

Cuba, an American History abarca toda la historia de la Isla desde Colón hasta Díaz-Canel, incluso con un breve espacio para dar testimonio de su población aborigen. Además de un prólogo, que no debe pasarse por alto, y un sugerente epílogo, su contenido está organizado en doce partes y treinta y tres capítulos. Esta fragmentación, a primera vista excesiva, funciona bien, sobre todo para lectores no profesionales y poco aficionados a los textos historiográficos, pues con partes bien ajustadas cronológica y temáticamente, así como capítulos que rara vez alcanzan las veinte páginas, es posible seleccionar asuntos y hacer una lectura descansada en correspondencia con la mayor o menor densidad de la materia. […] La historia de las relaciones cubano-americanas cuenta con innumerables páginas, tanto en los minuciosos recuentos de obras al estilo de la de Herminio Portell Vilá, como en los penetrantes análisis de Louis A. Pérez y las realizaciones de otros historiadores. Además, en la medida en que la historiografía ha ensanchado su perspectiva esos vínculos se han ido analizando desde distintos ángulos. Es difícil, por tanto, andar con originalidad por un terreno tan transitado. Pero Ada Ferrer lo consigue con diversos recursos. Para despejar cualquier duda basta con repasar su singular acercamiento a la personalidad de Colón, reverenciado en los Estados Unidos como «descubridor de América» –allí celebran un Colombus Day–, pues al identificar América con su propio país los estadunidenses hacen del descubrimiento el origen de su historia. El Almirante, sin embargo, nunca estuvo en suelo norteño, pero sí en Cuba, donde su llegada representó un vuelco radical en el escenario histórico, algo que los norteamericanos suelen ignorar hasta que la Isla vecina queda entrampada en su propia historia y se torna parte de ella. Así, desde las páginas iniciales, se hace notar la capacidad de Ada para revisar la «historia al uso» y desmontar sus mitos, sentando las bases para la interpretación de un complejo y largo proceso durante el cual un actor, los Estados Unidos, impone su poderío, mientras el otro, Cuba, se esfuerza por preservar su identidad, cimientos del grave y prolongado enfrentamiento entre los dos próximos vecinos. // Ferrer da muestras de una excepcional capacidad para presentar con originalidad, de manera novedosa, acontecimientos conocidos, y hasta manidos. En particular resalta su excepcional talento para moverse desde lo anecdótico a través de la narración y llegar a penetrantes interpretaciones. Ya sea partiendo del mito de la Virgen del Cobre para ofrecernos un panorama de la esclavitud en el siglo XVIII y de la temprana lucha de los esclavos por su emancipación, relatando una entrevista entre John Quincy Adams y el senador –además traficante de esclavos– De Wolf como preámbulo de la explicación sobre los orígenes de estrategia de la «fruta madura» y la Doctrina Monroe, o anudando la colocación de un busto de Martí en el Pico Turquino por Celia Sánchez con el asalto al cuartel Moncada, son variados e imaginativos los recursos empleados para motivar al lector. No menos sugerentes y llamativos son los encabezamientos de muchos capítulos, como el titulado «Maletas» en el que aborda el problema de la corrupción republicana conectando las maletas que José Manuel Alemán empleó para llevarse millones de la bóveda del Tesoro, con aquella otra en que Chibás decía tener las pruebas de la corrupción de su adversario, el ministro Aureliano Sánchez Arango. Los atractivos de *Cuba, an American History* son muchos y diferentes, pero no daría buena cuenta de ellos si pasase por alto su excelencia literaria, la amenidad y brillantez de una prosa capaz de despertar el interés aún en los más ásperos pasajes. // Toda obra, si es fructífera, deja espacio a la controversia. En el caso de la que nos ocupa debe además tenerse muy en cuenta que se trata de una síntesis histórica; bastante apretada por cierto, pues se propone aprehender un acontecer de más de cinco siglos en seiscientas páginas. // Cualquier historiador que haya escrito una obra de síntesis sabe que de esa operación es imposible salir incólume. Porque la

síntesis constituye una operación selectiva, mucho más que las monografías y cualquier otro tipo de estudio historiográfico. Un famoso historiador mexicano, Daniel Cosío Villegas, autor de una breve historia de su país que devino clásica, decía que el quid de la síntesis era «sacrificar sin piedad». El problema, sin embargo, radica en qué es lo que se preserva y qué se sacrifica, para no resultar impío. // El contenido de una síntesis histórica es fruto de múltiples determinaciones. Hay por un lado una especie de inercia historiográfica que establece acontecimientos y procesos en la historia de un país o de una época que se hace obligado atender. Cualquier historiador, sea cubano, norteamericano, turco o japonés, que aborde de conjunto la historia de Cuba no podrá dejar de tratar asuntos como la significación de la toma de La Habana por los ingleses o el estado y perspectivas de la Guerra de Independencia al producirse la intervención norteamericana en 1898. Claro que las versiones e interpretaciones que se «compongan» a partir de esos «pies forzados», estarán condicionados por las características del autor. Este es un sujeto formado dentro de una cultura, que posee hábitos y preferencias, con una ideología que permea sus juicios, heredero de una tradición historiográfica que impone ciertas reglas; una persona, en fin, a quien resultará imposible despojarse enteramente de su subjetividad al emprender la investigación y la redacción que darán lugar a la obra. // A un historiador como yo, cuya formación básica ha sido la historia económica, el tratamiento que hace Ada de ciertos procesos de la economía cubana se le hace insuficiente. Claro, ella es ante todo una historiadora social; su trayectoria profesional ha estado jalonada por la investigación de fenómenos sociales o las indagaciones en la vertiente social de amplios y complejos procesos históricos. Son más de tres décadas de un quehacer historiográfico dedicado a rescatar el lugar de la gente común en la historia; así lo hace una vez más en este libro, sin que ello implique obviar el papel de las personalidades, cuyas acciones e ideas ocupan, por cierto, muchas de sus páginas. Entre los diferentes temas sociales el de la esclavitud es quizá el más sistemáticamente tratado, como corresponde a un fenómeno que ha determinado la naturaleza del pueblo cubano, creado estructuras económicas, y condicionado nuestras luchas por la independencia y otros procesos políticos. Junto al acontecer político, y en ocasiones al interior de este, destaca el interés por establecer la importancia de los movimientos y conflictos sociales, con mayor énfasis a mi juicio en los de origen racial que en los de carácter clasista o de género. Alguien seguramente se sentirá inconforme de que se dediquen una treintena de páginas a nuestras guerras de independencia sin apenas mencionar una batalla, pero cada autor tiene su propia –y respetable– escala para medir la importancia relativa de los asuntos que estudia. // Todo escrito histórico, y todavía más si tiene un perfil divulgativo, es una empresa de comunicación. Y para que esta resulte efectiva ha de tenerse en cuenta «para quien se escribe», como rezaba uno de los capítulos del famoso ensayo de Sartre «¿Qué es la literatura?». *Cuba, an American History* es también *a History for Americans*, algo que la autora hace explícito cuando en su prólogo expresa el deseo de que con su libro «los lectores estadunidenses puedan ver a su propio país refractado a través de los ojos de otro». Esa intención impone una perspectiva desde la cual se da cuenta de los hechos; debe atenderse a la imagen de los acontecimientos que posee el destinatario, a su variable interés en ellos, para poder precisar los aspectos del proceso que deberán examinarse, satisfacer la curiosidad del lector y lograr de tal suerte una eficaz comunicación. Ello induce a seguir ciertas pautas analíticas. Así, cuando en un capítulo se aborda la invasión de Bahía de Cochinos, o Playa Girón, trece de sus quince páginas se dedican a explicar las causas del fracaso de la operación preparada por la CIA, y solo dos a dar cuenta de las decisiones y acciones que condujeron al triunfo revolucionario. En el capítulo siguiente la Crisis de los Misiles –o de Octubre– se ve, sobre todo, como el más peligroso incidente de la Guerra Fría, solo que al no tenerse en cuenta la Operación Mangosta y otras acciones que hacían presumible en Cuba una directa invasión norteamericana, no se consigue entender la decisión del gobierno cubano de aceptar la instalación del armamento soviético que dio lugar al conflicto. // A los historiadores se nos hace imposible asomarnos a los hechos históricos con los ojos de Dios, quien se asegura que es omnicomprensivo. Nuestras miradas son inevitablemente parciales. Y Ada así lo reconoce con toda honestidad cuando en sus palabras iniciales advierte que «la historia, sin embargo, siempre se ve diferente en dependencia de donde uno esté colocado». No obstante, y sin temor a inevitables limitaciones, se ha adentrado en un

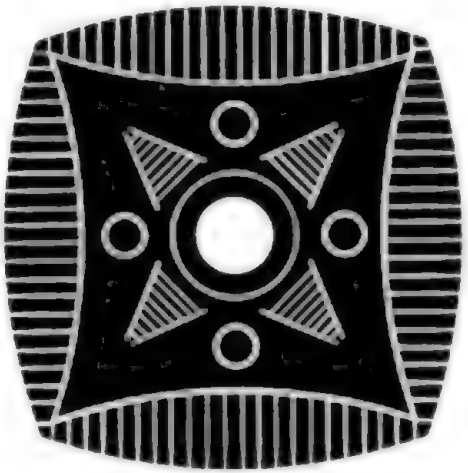
terreno minado por pasiones y antagonismos, para recrear la relación entre dos pueblos entrelazados y enfrentados durante largo tiempo, convencida de que el mejor conocimiento de esa historia debe contribuir a una mayor y necesaria comprensión mutua. Para ello ha trabajado con tesón y esmero, regalándonos una obra bellamente escrita, razonada y disfrutable, por la cual podemos felicitarnos y felicitarla.

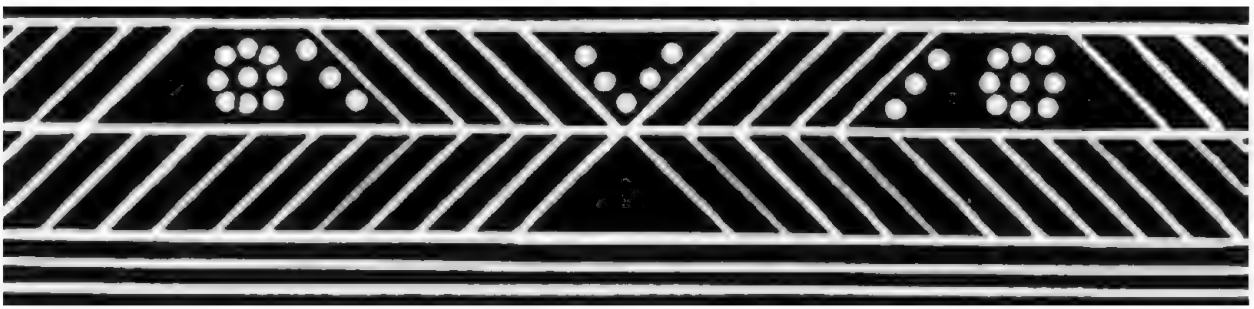
La generala y la Doctrina Monroe

Hay que reconocerle a la generala Laura Richardson, jefa del Comando Sur del Ejército de los Estados Unidos, su franqueza y desfachatez. «¿Por qué es importante América Latina?», preguntó retóricamente ante el Atlantic Council, un think tank *vinculado a la OTAN. La respuesta fue, en pocas palabras, por la riqueza de recursos naturales de la región y el creciente papel en ella de Rusia y China, que obligaba a los Estados Unidos a «empezar nuestro juego». Y como parte de ese juego Richardson ha visitado varios países latinoamericanos. El 23 de marzo, desde el diario boliviano* La Razón, *el periodista Javier Bustillos Zamorano sintetizaba «La misión de Laura Richardson».*

¿En qué se diferencia la general Laura Richardson de sus antecesores en el puesto de Jefe del Comando Sur del Ejército de los Estados Unidos? En que ella ya no usa el disfraz de «ayuda humanitaria», «lucha contra el narcotráfico», etcétera, y habla directamente de la verdadera intención de esta fuerza militar estadunidense en Latinoamérica: obtener el control de los recursos naturales, petróleo, gas, agua dulce, litio y otros minerales considerados estratégicos y vitales para su seguridad nacional. // Lo dijo desde el primer día en que asumió, agosto de 2021, en referencia a China y Rusia: «la región del Comando Sur es de importancia estratégica… uno de los objetivos es sincronizar nuestro enfoque de cooperación en materia de seguridad, trabajando en todos los comandos combatientes para reducir las brechas que nuestros competidores están explotando». // Hace unas semanas fue más clara: «¿Por qué es importante esta región? Con todos sus ricos recursos y elementos de tierras raras, tienes el "triángulo de litio", que hoy en día es necesario para la tecnología. El 60% del litio del mundo está en el "triángulo de litio": Argentina, Bolivia, Chile… las reservas de petróleo más grandes, incluidas las de crudo ligero y dulce descubierto frente a Guyana»; «Tienes los recursos de Venezuela, con petróleo, cobre, oro… el Amazonas, los pulmones del mundo… tenemos el 31% del agua dulce del mundo en esta región, tiene mucho que ver con la seguridad nacional y tenemos que empezar nuestro juego». // Y si de juegos de guerra se trata, ella es experta pues, participó en los bombardeos a Irak y Afganistán, a bordo de los helicópteros Sikorsky UH-60 Black Hawk y otras naves. Hoy está al mando de 1,2 millones de efectivos, listos para operar en los treinta y un países latinoamericanos que están bajo jurisdicción del Comando Sur. // Uno de los brazos militares más poderosos de los Estados Unidos que, desde sus orígenes en 1903, actuó bajo la táctica guerrera del engaño, como cuando Panamá se separó de Colombia. En esa fecha, un grupo de marines llegó al sitio para «proteger el ferrocarril que unía las costas atlántica y pacífica de Panamá», pero en realidad fue para impedir que el ejército colombiano sofocara la secesión; lograr la independencia de Panamá y luego hacerse del control del Canal. // El Comando Sur que hasta 1984 regentó la Escuela de las Américas, centro de adiestramiento de más de ochenta mil militares latinoamericanos golpistas, torturadores y asesinos. Esa escuela que en 2001 cambió su nombre a «Instituto del Hemisferio Occidental para la Cooperación de Seguridad», con sede en Fort Benning, Georgia, donde hoy no solo se da instrucción subversiva a militares, sino también a civiles, entre ellos jueces y fiscales. // Un Comando que, después de la Guerra Fría, cambió su estrategia de intervención directa a la indirecta a través de las fuerzas armadas de los propios países latinoamericanos. Es la cancillería real de los Estados Unidos en la región. Ningún funcionario estadunidense hace tantos viajes como los jefes del Comando Sur. Según recuentos periodísticos, entre agosto de 2002 y julio de 2004 el entonces comandante del Comando Sur, general James Hill, hizo setenta y ocho visitas a la región. En menos de año y medio, la general Richardson ya fue a Argentina, Colombia, Panamá, Ecuador, República Dominicana, Costa Rica, Chile, Brasil… // Su misión es imponer la nueva versión de la Doctrina Monroe, aquella que los Estados Unidos impusieron en 1823, en la que establecía que cualquier intervención expansionista de los países europeos en América sería vista como un acto de agresión: «América para

los americanos». Hoy los enemigos son China y Rusia. // La estrategia: 1) preparar el terreno para el regreso de gobiernos de derecha, con el ariete de los medios de comunicación corporativos y un contingente de jueces y fiscales incrustados en los poderes judiciales locales; 2) militarización no solo de la seguridad interna, sino también de la política y otras esferas, a fin de que, llegado el momento, los centros de mando locales, ejecuten las órdenes de sus superiores del Comando Sur; 3) cambios legislativos locales, a fin de tener bajo control cualquier movimiento social o resistencia popular que se oponga a la explotación de los recursos naturales. // El poder: la general Richardson tiene bajo su mando las ochenta bases militares que los Estados Unidos poseen en Cuba, Panamá, Puerto Rico, Colombia, Perú, Aruba, Curazao, Honduras, Argentina, Chile, Paraguay y Brasil, donde en 1983, construyó la base aeroespacial de Alcántara, con capacidad de lanzar cohetes nucleares. C





RECIENTES

Del Premio Literario Casa de las Américas

En contadas ocasiones el Premio Literario Casa de las Américas se ha realizado fuera del tradicional mes de enero. Este año, entonces, fue una de esas excepciones. Del 24 al 28 de abril –coincidiendo con el cierre de la jornada homenaje por el centenario de Haydee Santamaría; la celebración del cumpleaños cien de la escritora cubana Fina García Marruz; y el aniversario mismo de la fundación de la Casa–, sesionó en nuestra institución la edición 63 de este certamen que convocó en las categorías de cuento, literatura testimonial, literatura brasileña y estudios sobre la presencia negra en América Latina y el Caribe contemporáneos. Las palabras inaugurales estuvieron a cargo del escritor venezolano Gustavo Pereira [reproducidas al inicio de esta misma entrega], galardonado con el Premio honorífico de poesía José Lezama Lima por su obra *Diario de las revelaciones*. Además de las habituales conferencias, paneles y presentaciones de libros premiados en la pasada edición, el programa de este año incluyó el concierto homenaje *Allí donde la luz*, que toma su nombre de una obra creada por José María Vitier a partir del poema «En la muerte de una heroína de la patria», que dedicara a Haydee. El jurado de cuento, integrado por Oliverio Coelho (Argentina), Luis Laya (Venezuela) y Alberto Marrero (Cuba), decidió premiar la obra *Todos somos islas*, de Luis Felipe Núñez Mestre (Colombia). En este género se les entregaron menciones a los libros *La noche de la casa*, de Esmeralda Torres (Venezuela) y *Welcome, señor Kerry*, de Emerio Medina Peña (Cuba). Por su parte, *Después del incendio (Papeles de guerra: Venezuela 2017-2021)*, de Eduardo Ernesto Viloria Daboín (Venezuela), fue el libro honrado por el jurado de literatura testimonial, integrado por Telma Luzzani (Argentina), Cristian Valencia (Colombia) y Ricardo Riverón Rojas (Cuba). En este apartado también se entregó una mención al volumen *Peripecias procelosas y variopintas de un corrector y columnista vasco en la prensa dominicana*, de Juan Carlos Campos Sagaseta de Ilurdoz (País Vasco-República Dominicana). Los brasileños Mário Araújo y Clara Dias, junto con la cubana Ingrid Brioso Riemont, debieron valorar los libros de ficción publicados en portugués entre 2020 y 2022. Tras sus deliberaciones decidieron galardonar el conjunto de cuentos *Infância com bicho e pesadelos (e outras histórias)*, de Cyro de Mattos. Las obras *Mesmo sem saber pra onde*, de JR Bellé y *Máquina rubro-negra*, de Gustavo Castanheira, recibieron menciones en esta categoría de literatura brasileña. En cuanto a las obras sobre los Estudios sobre la presencia negra en la América y el Caribe contemporáneos, el jurado conformado por Yuderkys Espinosa Miñoso (República Dominicana), Jesús «Chucho» García (Venezuela) y Alberto Curbelo (Cuba), decidió otorgar el Premio a *La orilla de Caliban: el rastro de la filosofía afrocaribe en el siglo xx*, de Roberto Rafael Almanza Hernández (Colombia). La chilena María Elena Oliva Oliva recibió una mención con su libro *Escribir la afrodescendencia. Debates y trayectorias de la intelectualidad afro en el siglo xx latinoamericano*.

Premio de Composición

Del 18 al 21 de abril tuvo lugar en la Casa la novena entrega del Premio de Composición. Como parte de la inauguración del certamen, el público asistente interactuó con la muestra *Música visual latinoamericana para receptores itinerantes*, que ocupó los distintos espacios de la Casa y fue curada por Francisco Colasanto (Argentina) y Rodrigo

Sigal (México), dos de los jurados de esta edición. Dicha responsabilidad la compartieron con la reconocida compositora, directora coral y profesora cubana Wilma Alba Cal. En esta oportunidad, el Premio recibió piezas donde la tecnología contribuye a la experiencia sonora y perfila nuevas vivencias que se alejan de los cánones tradicionales de recepción. El programa incluyó las habituales conferencias magistrales, conversatorios, seminarios, y la presentación de la obra galardonada con el Premio de Composición Casa de las Américas 2019: *Apenas el aliento (barely the breath)*, de la argentina Patricia Martínez, quien falleciera prematuramente. El jurado de esta entrega decidió premiar la obra *La dimensión fractal del brócoli espacial*, del compositor Alejandro Casales Navarrete (México); mientras que otorgó una mención a *Variación sobre un tema de Penderecki*, de David Marino Pedroza (Venezuela).

Libros y revistas

El jueves 12 de enero llegó a sus lectores otra entrega de la revista *Conjunto*. El número 205, que contiene un dosier sobre el teatro de calle en Colombia –una manifestación con gran arraigo y destacados representantes en ese país–, fue presentado por el director, actor y dramaturgo argentino Federico Polleri, líder del grupo La Rosa de Cobre; y la teatróloga cubana María Victoria Guerra Ballester, directora del Anfiteatro del Centro Histórico de La Habana

El miércoles 22 de febrero el reconocido narrador y poeta vasco Bernardo Atxaga, acompañado por el joven pianista cubano Diego Abreu, nos condujo por el interior de su libro *El paraíso y los gatos*, cuyo título original es *Paradisua eta katuak*, durante la lectura poética que realizó en la sala Che Guevara. En un diálogo entre la palabra y la música fuimos descubriendo este volumen, compuesto por cuentos, poemas, narraciones en tono humorístico y reflexiones.

Centenario de Haydee Santamaría

El domingo 15 de enero, el Ballet Nacional de Cuba dedicó su función de *La magia de la danza* al centenario de Haydee Santamaría. El homenaje fue también pretexto para recordar la cercana relación que mantuvieron Alicia Alonso y la fundadora de la Casa de las Américas, recogida en fotografías, documentos y cartas.

De teatro

Como una de las primeras acciones del Encuentro Internacional Retablo Abierto 2023, que se celebró hasta el 25 de enero, la Casa de las Américas recibió el martes 17 al Grupo Sobrevento. La actriz Sandra Vargas y el actor, dramaturgo y productor Luiz André Cherubini, ambos directores del colectivo brasileño, ofrecieron la mesa de opinión: *El teatro de títeres en la contemporaneidad de Brasil y del mundo*. También se realizó una demostración de trabajo, mediante la cual el público conoció algunos de los títeres de sus espectáculos.

Del 7 al 10 de marzo la Casa acogió la tercera edición del Taller de Teatro Latinoamericano y Caribeño con la presencia de la prestigiosa agrupación brasileña Compañía de Latón. Las acciones se centraron en dos ejes: las presentaciones del montaje *Experimento H*, concepción de Helena Albergaria, basado en textos del autor estadunidense Truman Capote y bajo la dirección de Sérgio de Carvalho, y el taller «Compañía del Latón: Una experiencia de teatro dialéctico», que impartió el mismo Carvalho en la sala Che Guevara para profesionales y estudiantes avanzados. En esta oportunidad, la Casa de las Américas entregó la distinción El Gallo de La Habana al grupo teatral brasileño.

Artes visuales

La exposición *Fronteras transgredidas desde el arte popular de Alexander Fals* quedó inaugurada el martes 31 de enero, a las 4:00 p.m., en la Casa Museo Oswaldo Guayasamín de la Oficina del Historiador de La Habana. Esta muestra, organizada en conjunto con la Dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas, permitió el diálogo entre la obra del artista y las piezas de arte popular de Colombia que integran la colección Arte de Nuestra América Haydee Santamaría.

La Casa en la Feria

Del 9 al 19 de febrero la Casa de las Américas volvió a ser subsede de la Feria Internacional del Libro de La Habana, que en su trigésimo primera edición tuvo a Colombia como país invitado de honor. El programa de la Feria en la institución comenzó con la conferencia de la escritora y crítica

Norma Elia Cantú, dedicada a la literatura transfronteriza y sus voces contemporáneas, tema abordado especialmente desde nuestro Programa de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos. En la semana del 13 al 17 tuvo lugar, además, un encuentro organizado en conjunto con el Instituto Cubano del Libro y el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, en el que se reflexionó sobre la experiencia negra en las literaturas de Cuba y Colombia, donde coincidieron las escritoras colombianas Mary Grueso, María Isabel Mena y Velia Vidal con el escritor e investigador cubano Roberto Zurbano, y otros especialistas de ambos países. Asimismo, el 14 de febrero se inauguró en la Biblioteca José Antonio Echeverría una exhibición de la literatura colombiana editada por el Fondo Editorial Casa de las Américas, junto con una selección de revistas, carteles, discos, obras de la plástica, que evidencian las relaciones forjadas entre la Casa y los artistas, escritores, intelectuales y pensadores de la nación suramericana, desde los primeros años de la institución. La obra de Gabriel García Márquez, emblemático escritor colombiano que mantuvo fuertes vínculos con la Casa, fue homenajeada en los espacios de dicha exposición con un recordatorio de su obra y su vigencia en el imaginario latinoamericano. El miércoles 15, por su parte, tuvo lugar el panel *Colombia en la Casa de las Américas: literatura, artes visuales y culturas originarias*, con la participación de Jaime Gómez Triana, vicepresidente de la institución; Jorge Fornet, director del Centro de Investigaciones Literarias y de nuestra revista, y Silvia Llanes, directora de Artes Plásticas. Ese mismo día, a las cinco de la tarde, tuvo lugar en la Galería Mariano la inauguración de la muestra *Arte popular de Colombia en Casa*; mientras que el programa de la Feria en la institución también acogió la presentación del número 308-309 de *Casa de las Américas* dedicado por entero al centenario de Haydee Santamaría; y de algunos de los libros publicados por nuestro Fondo Editorial en 2022, entre ellos *Hija de nadie*, novela del argentino Javier Núñez y el poemario *La excepcional belleza del verano*, del cubano Luis Lorente. Las jornadas se completaron con los conversatorios con el escritor wayuu Vito Apüchana, Premio Casa de las Américas 2000 y con el reconocido poeta colombiano Juan Manuel Roca, Premio José Lezama Lima 2007. Igualmente, desde el ámbito del cine se realizó un homenaje a la cineasta, guionista, productora e investigadora cubana Gloria Rolando por su setenta cumpleaños. Hasta la sala Manuel Galich llegaron las presentaciones de la Biblioteca Popular de la Editorial del Estado Plurinacional de Bolivia, y de otros textos de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, la Fundación Rosa Luxemburgo, la Brigada «Para Leer en Libertad» y la editorial argentina El Colectivo. Fiel a su voluntad de favorecer el intercambio entre jóvenes provenientes de los más diversos campos de la creación artística e intelectual, la Casa acogió en estas fechas, como ya es habitual, a los participantes en el XII Encuentro de Jóvenes Escritores de Iberoamérica, y la presentación del volumen que reúne, entre otros textos, el relato «Mangos» de la colombiana Laura Restrepo Guzmán, ganador del XX Premio Iberoamericano de Cuento Julio Cortázar 2022.

Rubén Darío a otro aniversario de su muerte

Con el poema «A ti» de Rubén Darío, recitado por el director de Cuba Poesía, el poeta Karel Leyva, inició el recordatorio al nicaragüense Rubén Darío, en la conmemoración del aniversario ciento siete de su muerte, en la sala Manuel Galich. La jornada contó con un panel-homenaje donde participaron el embajador de Nicaragua en Cuba, Alejandro José Solís Martínez; Jaime Gómez Triana, la poeta Nancy Morejón, Premio Nacional de Literatura, y Jorge Fornet.

Mujeres en la Casa

Del 20 al 24 de febrero regresó el Coloquio Internacional de la Mujer, que en su vigésimo novena edición convocó a varias investigadoras de la región bajo el tema «Política y políticas en la historia y la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas». En su primera jornada, el evento rindió homenaje a Haydee Santamaría; mientras que a lo largo de las sesiones se sostuvieron intercambios en torno a la obra de otras mujeres políticas en la América Latina y el Caribe, desde su activismo social y su gestión cultural; y sobre la presencia de fenómenos como la emigración, el exilio y el desarraigo en la vida, entre otros. En el último día del evento se realizó la presentación de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, a cargo de su editor, el académico peruano José Antonio Mazzotti. En la jornada de cierre se anunció, además, el tema bajo el cual sesionará el Coloquio en 2024: «Las mujeres latinoamericanas y caribeñas en la historia y la cultura del primer cuarto del siglo XXI».

El 7 de marzo tuvo lugar un panel sobre la obra de la escritora chicana Ana Castillo, en el que participaron –además de la propia autora– Luisa Campuzano, directora del programa de Estudios de la Mujer en nuestra institución, y Jane Hseu, Jefa del Departamento de Inglés de la Dominican University. Como parte de su visita a la Casa de las Américas, Castillo donó varios de sus libros para que puedan ser leídos por investigadores, estudiantes y público general.

Coincidiendo con el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, la ensayista e investigadora cubana Luisa Campuzano recibió la Orden Félix Varela de Primer Grado, la más alta distinción que otorga nuestro país en el campo de la Cultura. En la ceremonia de entrega participó, además de sus colegas de la Casa, la viceprimera ministra Inés María Chapman.

Segundo Coloquio Internacional «Patria»

El 13 y 14 de marzo la Casa de las Américas acogió la segunda edición del Coloquio Internacional «Patria» que contó con la participación de alrededor de sesenta expertos internacionales en Comunicación de más de trece países y más de cien invitados nacionales. En esta ocasión, el evento convocó a debatir sobre los desafíos de la comunicación política digital, en particular los efectos de la desinformación, el discurso de odio y las sanciones que impiden el acceso pleno a Internet de nuestros pueblos. En el evento participaron Vijay Prashad, director ejecutivo de Trincontinental: Institute for Social Research; el joven *tiktoker* mexicano Jerónimo Zarco; Gabriela Rivadeneira, directora ejecutiva del Instituto para la Democracia Eloy Alfaro (IDEAL); Zoe Alexandra, editora del proyecto Peoples Dispatch; Daniel Tovar, integrante del equipo de comunicación del presidente mexicano Andrés Manuel López Obrador; el sociólogo argentino Marco Teruggi; Ariel Terrero, director del Instituto Internacional de Periodismo José Martí, entre otros. Además, la primera sesión contó con la presencia del miembro del Buró Político y Secretario de Organización del Comité Central del Partido Comunista de Cuba (CCPCC), Roberto Morales Ojeda; el miembro del Secretariado del CCPCC y jefe de su Departamento Ideológico, Rogelio Polanco Fuentes; el ministro de Cultura, Alpidio Alonso; y el presidente de la Casa, Abel Prieto. Al cierre de la segunda jornada se dio lectura a una Declaración final.

Lecturas cruzadas del Caribe francófono

En el marco de la celebración del Día Internacional de la Francofonía la sala Manuel Galich acogió el panel «Lecturas cruzadas sobre la creación artístico-literaria contemporánea del Caribe francófono», organizado por el Centro de Estudios del Caribe (CEC) de la Casa. Camila Valdés León y Gabriela Ramos –directora y especialista del CEC respectivamente–, junto a la profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, Flavia Valladares, abordaron los cruces entre literatura y artes visuales, y las múltiples problemáticas regionales que son de interés de los artistas contemporáneos del Caribe y la diáspora. En el debate también mediaron las relaciones entre historia y memoria, territorio, paisaje y naturaleza.

II Taller Internacional Latinxs en los Estados Unidos

Del 22 al 24 de marzo sesionó una nueva edición del Taller Internacional organizado por el Programa de Estudios sobre Latinos en los Estados Unidos. Las ponencias, presentaciones de libros, obras de teatro y exposiciones que formaron parte del encuentro se acercaron a las relaciones transnacionales de la migración cubana en el territorio del Norte y sus implicaciones políticas, sociales y culturales. El ciclo de nuevas reflexiones y aportes quedó inaugurado por el director del programa, Antonio Aja, el miércoles 22. El programa de actividades contó con la presentación del libro *Arsenio con S de Son y de Salsa*, de Lázaro Núñez, que sirvió como pretexto para celebrar la música cubana y su proyección internacional, a través del acercamiento a la obra de Arsenio Rodríguez. Asimismo, durante el taller se rindió homenaje a la reconocida documentalista Estela Bravo por su noventa cumpleaños; mientras destacaron las conferencias sobre literatura cubana del poeta y ensayista Víctor Fowler, o las notas para un índice del ensayo literario de la diáspora, de la investigadora Zaida Capote Cruz. Uno de los momentos más importantes del taller fue la presentación de la exposición bibliográfica *Puentes y más puentes. Cubanos en los Estados Unidos a través de las artes y las letras*, que recogió de forma cronológica los libros y revistas que abordan el tema de los latinos en la nación norteña, publicados por la Casa y otras editoriales, que forman parte del fondo de nuestra

Biblioteca. La ocasión fue propicia para que la escritora Sonia Rivera Valdés entregase la donación de la papelería personal de la escritora y activista Lourdes Casal, figura fundamental, tanto en su dimensión cultural como política, en el establecimiento de un diálogo fructífero y fluido de Cuba con su emigración. La clausura del evento corrió a cargo de la compañía teatral Mejunje con la puesta en escena de la obra *No importa*.

Crear para Aprender

El 31 de marzo la Biblioteca de la Casa de las Américas convocó a un nuevo Taller Crear para Aprender: «Moviendo la inclusión». En esta ocasión, se leyó el cuento «Leidy la jirafa diferente», de la niña Canela Amaral Cortés Vergara, de Ecuador. Posteriormente, los participantes crearon un libro con materiales reciclados, a tono con uno de los objetivos del taller: fomentar la lectura y sensibilizar sobre la necesidad del reciclaje para lograr la sostenibilidad medioambiental.

Visitas

El viernes 6 de enero el presidente de la Casa de las Américas, Abel Prieto, sostuvo un encuentro con Sandino Asturias, nieto del escritor guatemalteco y Premio Nobel de Literatura Miguel Ángel Asturias. El martes 24, Jorge Fornet se reunió con Claudia Rosas, profesora de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y Gérard Borras, especialista en música popular latinoamericana. Ese mismo día, Prieto intercambió con Gabriela Ramos, subdirectora general de Ciencias Sociales y Humanas de la Unesco; mientras que Zuleica Romay, directora del Programa de Estudios sobre Afroamérica de la institución, recibió a profesores y activistas afroestadunidenses, liderados por la doctora Lisa Brock, de Kalamazoo College. El miércoles 25, Caridad Tamayo Fernández, especialista del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa, se reunió con Orlando Terré Camacho, fundador y presidente de la Asociación Mundial de la Educación Especial, así como de la Organización Mundial de la Educación, Estimulación y Desarrollo infantil (Omeedi). El viernes 27, Abel Prieto recibió a María Jimena Rivero, jefa de Protocolo Presidencial de Argentina; en tanto el 31 nos visitó Alejandro José Solís Martínez, embajador de Nicaragua en Cuba, a propósito del homenaje en la Casa al poeta Rubén Darío.

El miércoles 1 de febrero Silvia Llanes, directora de Artes Plásticas de la Casa, sostuvo un intercambio con el artista Alexander Fals (Estados Unidos-Colombia), quien donó una muestra significativa de sus obras a nuestra institución. Por su parte, el miércoles 8, Abel Prieto recibió a la dramaturga y activista colombiana Patricia Ariza, ministra de Cultura en Colombia. Ese mismo día nos visitó José Prado, profesor de la Universidad Estatal de California; mientras que el jueves 9 llegó hasta nuestra institución el político y poeta venezolano Tarek William Saab, quien fuera recibido por Abel Prieto. Con motivo de una donación de libros y particularmente la colección Vindictas –que publica obras de escritoras latinoamericanas– para la Biblioteca Roberto Fernández Retamar, ese mismo día nos visitó Socorro Venegas, directora general de Publicaciones y Fomento Editorial de la Unam. El lunes 13, el mismo Prieto sostuvo un encuentro con Alejandro López, director del Centro de Estudios de Simón Bolívar, y con el escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II. El miércoles 15, Prieto recibió a Heinz Bierbaum, presidente de la junta directiva de la Fundación Rosa Luxemburgo y Boris Kainzleiter, director del Centro para Diálogo y Cooperación Internacional. En tanto, el jueves 16, Micaela Chávez Villa, directora de la Biblioteca de El Colegio de México, realizó una visita a la Biblioteca José Antonio Echeverría. El lunes 20, Abel Prieto se reunió con Massimiliano Smeriglio, diputado en el Parlamento Europeo.

El martes 28 de marzo nos visitaron Xavier Billingsley, Consejero de la embajada de Estados Unidos a cargo de la oficina de Asuntos Públicos, Adeline Wong y Asabe W. Poloma, directivas del Consorcio de Estudios Avanzados en el Extranjero, de la Universidad de Brown, Estados Unidos.

El jueves 6 de abril, Abel Prieto sostuvo un encuentro con la historiadora cubano-estadunidense Ada Ferrer; mientras que ese mismo día Silvia Llanes se reunió con Francisca Sánchez, Tercera Secretaria y Encargada de la Sección Consular de la Embajada de Chile en Cuba. El martes 11, Fernando Luis Rojas, director del Fondo Editorial Casa de las Américas, sostuvo un intercambio con el panafricanista británico Hakim Addy, profesor de Historia de África y de la Diáspora Africana. C

Cierre de información: 30 de abril

El historietista, grabador, ilustrador, escultor y muralista Federico Aguilar Tamayo (México) es cocreador del personaje de historieta mexicano Cristóbal el brujo y cofundador del colectivo y Asociación Civil Ensamble Comics. Es doctor en Ciencias Sociales y Humanísticas.

Rafael Bellan (Brasil, 1981) es periodista, doctor en Ciencias Sociales por la Universidade Estadual Paulista (Unesp) y profesor universitario en la Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Es director científico de la Asociación Brasileña de Investigadores en Periodismo (SBPJor).

Jose CampoH (Colombia) cuenta historias dibujadas. Es director y creador de los Festivales Calicomix desde 1994. Forma parte de la comunidad de USK (Urban Sketchers), ilustradores urbanos de Colombia.

César Carrizo (Argentina, 1974) es docente, historietista, ilustrador, diseñador gráfico y caricaturista. Autor del proyecto «Socializar la Historieta» (2004), que lleva la historieta a las escuelas como una herramienta pedagógica.

La profesora Marithelma Costa (Puerto Rico, 1955) es miembro del profesorado del Hunter College y del Graduate Center, donde imparte cursos sobre Balada Española y Poesía del Cancionero. Sus obras se mueven en géneros como novela, poesía y ensayo.

Rogério de Campos (Brasil) dirige la editora Veneta. También es autor de libros como *Imageria – O nascimiento das histórias en quadrinhos* (2015), *Super-Homen e o romantismo de aço* (2018), *Uma história dos quadrinhos para uso das novas gerações* (2022).

El filósofo Hans-Otto Dill (Alemania, 1935) recibió en 1975 el Premio Literario Casa de las Américas por su ensayo *El ideario literario y estético de José Martí*, publicado con posterioridad por la institución.

Susana Escobar Fuentes (México, 1976) es investigadora de la historieta, particularmente en el contexto latinoamericano. Entró al universo del cómic de la mano del proyecto independiente *Cristóbal, el brujo*, del colectivo Ensamble Comics.

La historietista y escritora Laura Cristina Fernández (Argentina, 1980) es doctora en Ciencias Sociales, magíster en Arte Latinoamericano, y docente en la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Ronel González Sánchez (Cuba, 1971) es poeta, investigador literario y autor, entre otros, de los volúmenes *Desterrado de asombros* (1997), *Zona franca* (1998), *El Arca de no sé* (2001) y *Consumación de la utopía* (2005).

La curadora y crítica de arte Nahela Hechavarría Pouymiró (Cuba, 1980) es especialista de la Dirección de Artes Plásticas de la Casa de las Américas y editora de la revista *Arteamérica*.

Laura Nallely Hernández Nieto (México, 1985) es doctora en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Forma parte de la Red de Investigadoras e Investigadores de Narrativa Gráfica en Latinoamérica.

Kundo Krunch (Argentina, 1988) es el seudónimo del historietista Facundo Pérez Cejas. En 2019 publicó *La extraña desaparición de Barnabas Jones,* y *El último recurso*. Ha

merecido varios reconocimientos, entre ellos el premio Cinder a Mejor dibujante en 2020.

Teresita Padrón de la Paz (Cuba, 1996) trabaja en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. En 2019 le fue otorgada una beca de investigación por el Instituto Extepare (País Vasco).

El poeta y crítico literario Gustavo Pereira (Venezuela, 1940) mereció recientemente el Premio de poesía José Lezama Lima que entrega la Casa de las Américas por su libro *Diario de las revelaciones*.

Nicolás Perruzo (Uruguay, 1980) es guionista, dibujante, docente y editor del sello Ninfa Cómics. Cofundador del proyecto de cómics digitales de divulgación *Bandas Educativas*. Entre sus trabajos se encuentra la serie *Pancho el Pitbull*.

El ensayista, crítico literario y académico Grínor Rojo (Chile, 1941) publicó recientemente *La novela chilena. Literatura y sociedad* (2022). Mereció el Premio de ensayo Ezequiel Martínez Estrada que otorga la Casa de las Américas por *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*

Santiago Sánchez Kutika (Argentina, 1987) es editor y guionista. Además, es uno de los miembros fundadores de la cooperativa editorial Hotel de las ideas. Junto a Kundo Krunch publicó, en 2022, *La cárcel del fin del mundo*.

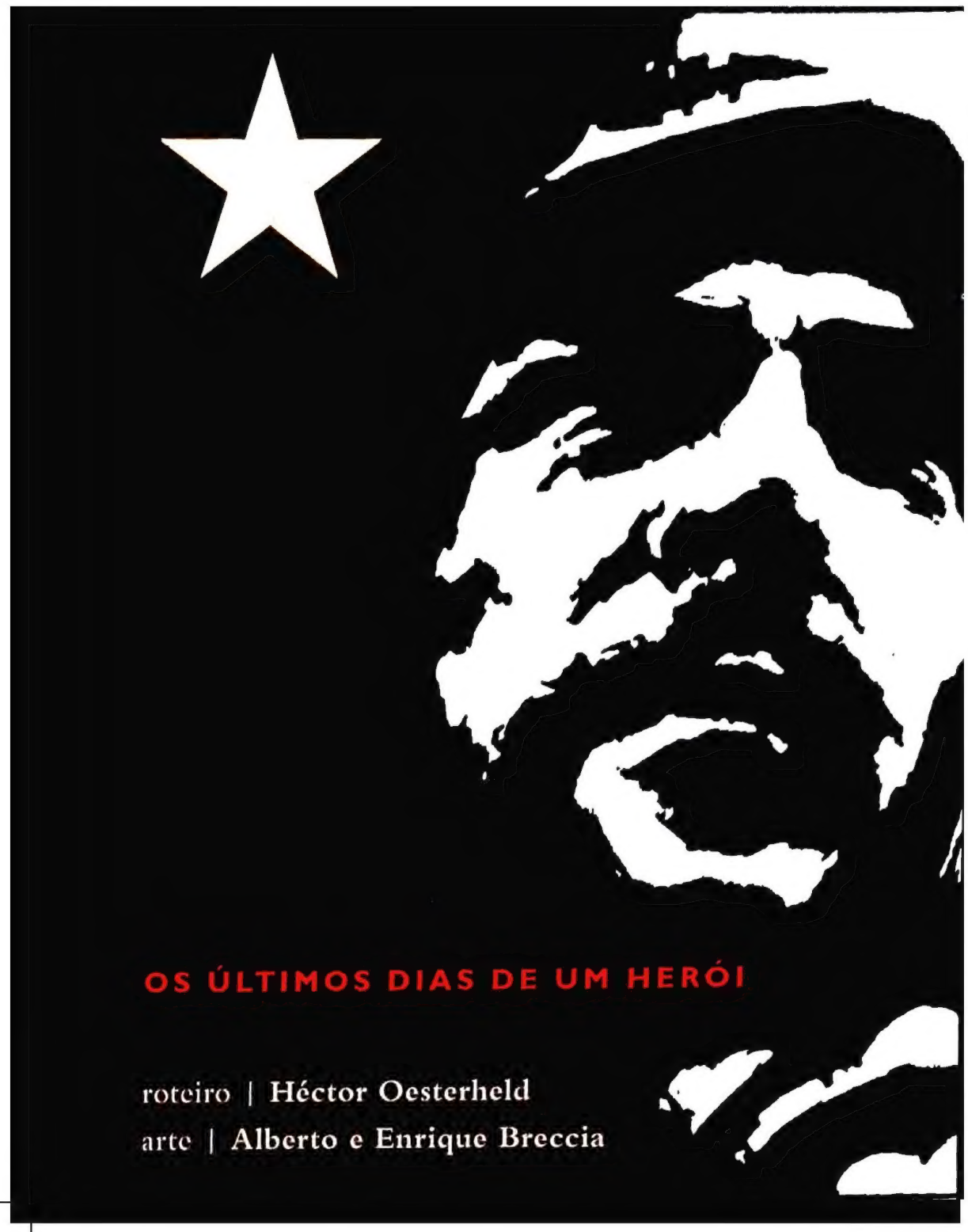
El narrador y ensayista Ramiro Sanchiz (Uruguay, 1978), quien preparó para el Fondo Editorial Casa de las Américas la *Antología de narrativa nueva/joven uruguaya*, publicó recientemente la novela *Un pianista de provincias*.

Caridad Tamayo Fernández (La Habana, 1970) es investigadora y editora del Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas. Estuvo a cargo de la edición del libro *Haydée Santamaría: Hay que defender la vida* (2022). C

DESPUÉS DE UNAS VACACIONES, ENCONTRÉ TRABAJO EN EL SUPLEMENTO "EL SABLE", DEL PERIÓDICO "JUVENTUD REBELDE"
LUIS ROIZ
ALDO ROIG
MANUEL (QUE FUE CONMIGO ESE DÍA)
DIRECTOR: EL GALLEGO JOSÉ LUIS POSADA (QUE ERA ASTURIANO)
EL PERIÓDICO CONTABA CON UNA HEMEROTECA FORMIDABLE Y SE RECIBÍAN, CADA SEMANA, REVISTAS DE TODO EL MUNDO
BLASITO
ÉVORA TAMAYO
ZUMBADO
JANÉ
NEWSWEEK
CONOCÍ A VARIOS DE LOS MEJORES ESCRITORES HUMORÍSTICOS DE ENTONCES
EN EL MISMO EDIFICIO ESTABAN MIS AMIGOS DEL SEMANARIO "PIONERO"
FRAN VALDÉS
ONELIO JORGE CARDOSO
LUIS LORENZO
FROILÁN ESCOBAR
JUAN JOSÉ (JAN)
"EL SABLE" SE REUNÍA LOS JUEVES EN UN BAR, Y SE CONFORMABA EL NÚMERO... TAMBIÉN SE PLANEABA EL SIGUIENTE
ESO ME DEJABA TIEMPO LIBRE PARA COLABORAR CON EL ESTUDIO DE ANIMACIÓN DE LA TELEVISIÓN, HACIENDO GUIONES PARA LA SERIE "EL PROFESOR"
HUGO ALEA

JUAN PADRÓN: *Mi vida en Cuba*

CÉSAR CARRIZO: *Despertares*, del libro *1806. Invasión*


OS ÚLTIMOS DIAS DE UM HERÓI
roteiro | Héctor Oesterheld
arte | Alberto e Enrique Breccia

casadelasamericas #310-311 enero/junio 2023

casadelasamericas

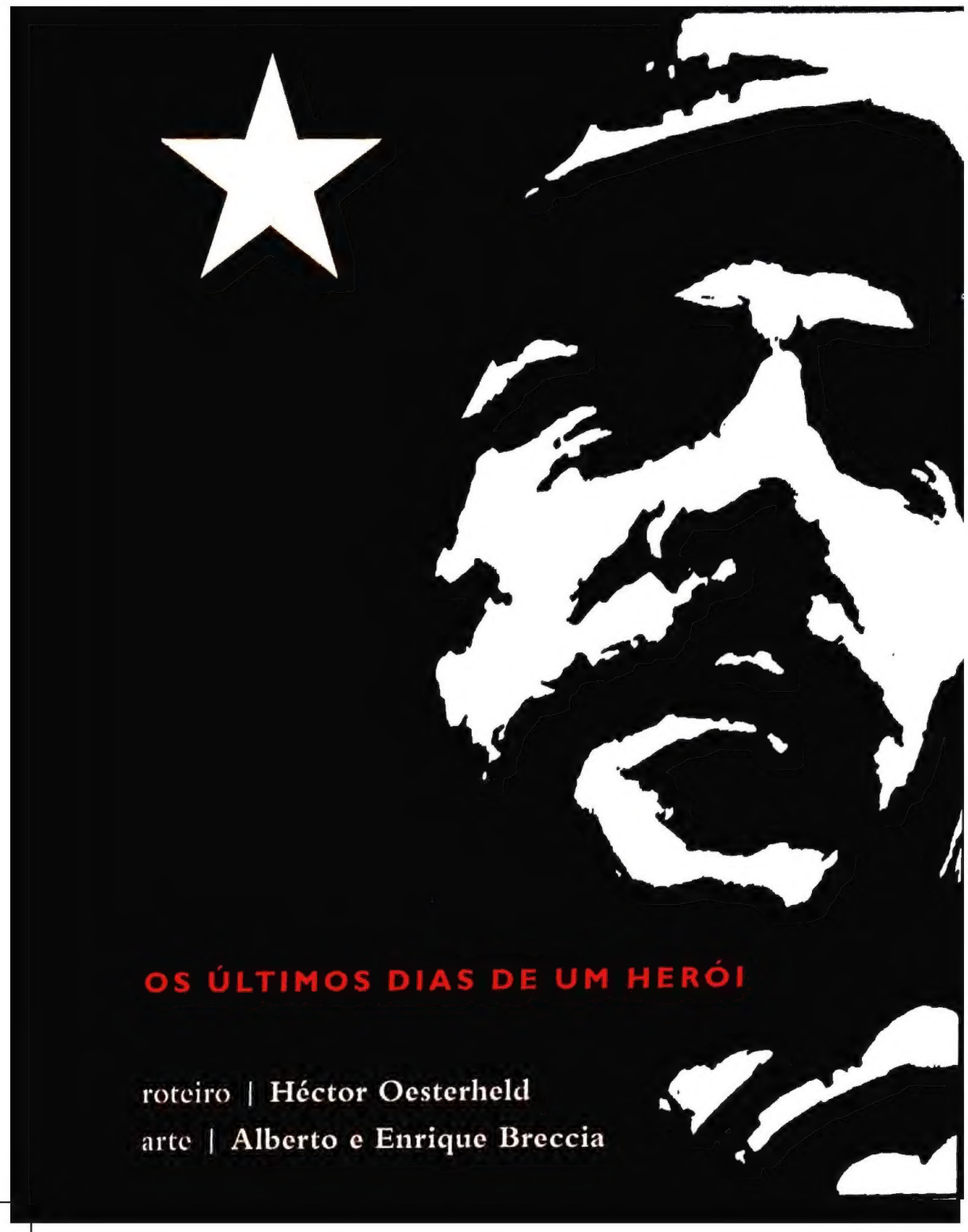
#310-311
enero/junio
2023

NARRATIVA GRÁFICA LATINOAMERICANA

Sobre
FRANCISCO BILBAO
y ALEJANDRO DE HUMBOLDT

Entrevista
a DELFÍN PRATS

Del Premio Literario
Casa de las Américas 2023


OS ÚLTIMOS DIAS DE UM HERÓI
roteiro | Héctor Oesterheld
arte | Alberto e Enrique Breccia